

Vapaata mielenjuoksua

Suomenkielisen freestyle-rapin ilmenemismuodot,
estetiikka ja kompositio.

Pro gradu -tutkielma
Helsingin Yliopisto
Kulttuurien tutkimuksen
laitos / Folkloristiikka

Tuomas Palonen
maaliskuu 2008



Vapaata mielenjuoksua

Suomenkielisen freestyle-rapin ilmenemismuodot,
estetiikka ja kompositio.

Tuomas Palonen. Pro gradu -tutkielma.
Helsingin yliopisto. Kulttuurien
tutkimuksen laitos /
folkloristiikka.
2008.

Kuva 1 (yllä): Battle-tunnelmaa Rapin SM-kisoista 2007. Kovasta kilpailusta huolimatta Pekkajäbällä (vas.) ja Kosolalla on hymy herkässä. © Sanne Katainen 2007.

Sisällysluettelo

1. Johdanto	4
2.1. Suullinen runous ja genre: määritelmiä ja näkökulmia	9
2.2. Perinteen ominaispiirteet: rekisteri, puhetapa, performanssi	11
2.3. Esittäjän näkökulma: kompetenssi, kompositio, improvisaatio ja puheenmuodostus	13
2.4. Aiempi tutkimus	20
2.5. Aineisto ja sen analyysi	22
3. Taustoitusta aiheeseen: hiphopin pääelementit	28
3.1. Hiphopin historiaa	30
3.2. Freestyle-rapin taustaa	33
3.3. Hiphop Suomessa	36
3.4. Freestyle-rap Suomessa	38
4. Freestyle-rapin muodot	43
4.1. Freestyle-battle	47
4.2. Cypher	59
4.3. Freestyle keikkatilanteessa	65
4.4. Ilmenemismuotojen vuorovaikutus ja liukumat	68
5. Freestylen estetiikka	70
5.1. Poettiset piirteet freestylella	75
5.1.1. Freestyle-rapin riimi	75
5.1.2. Freestyle-rapin runomitta	83
5.1.3. Freestylen poetiikka lyriikkanäytteiden valossa	91
5.2. Flow	103
5.3. Kirjallisen ja suullisen suhde freestylella sekä freestyle-tekstin tilannesidonaisuus	109
5.4. Tematiikka ja aiheen käsittely	122
5.5. Kohti omaa tyyliä	131
6. Kompetenssi ja kompositio	136
6.1. Opetteleminen ja harjoittelu	137
6.2. Suomen kieli ja freestyle	144
6.3. Freestyle ja formula	149
6.4. Psykologisesti ja freestylen kompositio	160
6.4.1. Automaatiomalli komposition selittäjänä	163
6.4.2. Ennakointimalli komposition selittäjänä	166
6.4.3. Muita huomioita freestylen kompositiosta ja suunnittelusta	174
6.4.4. Lyriikka-aineisto ja freestylen ajatteluprosessi	179
7. Lopuksi	187

1. Johdanto

Vapaata mielenjuoksua – nämä olivat ensimmäiset sanat, jotka tarttuivat nauhalle, kun aloitin käsillä olevan pro gradu -tutkimuksen haastattelutyön. Oli aurinkoinen toukokuun päivä Itäkeskuksen kulttuuritalo Stoa kahvilassa. Sanat lausui hiphop-artisti Asa vastauksena kysymykseeni, mitä freestyle-rap on. Myöhemmin tajusin, että nämä sanat sopivat mainiosti graduni otsikoksi: ensinnäkin ne kuvaavat itsessään freestylen luonnetta osuvasti ja toiseksi niiden, ensimmäisenä lausuttujen sanojen, valinta otsikoksi kuvaa osaltaan freestylen hetkellisyyttä ja spontaaniutta: se otetaan, mikä ensimmäisenä tulee. Freestyle syntyy esityshetkessä, sitä ei editoida jälkikäteen.

Graduni aihe, suomenkielinen freestyle-rap¹, on kulttuuri-ilmiö ja taidemuoto, joka sijoittuu kahden eri maailman, suullisen perinteen ja populaarikulttuurin, leikkauspisteeseen. Lyhyesti määriteltynä freestyle-rap on esityshetkessä tuotettua puhelaulua, joka noudattaa tiettyä, yleensä taustamusiikin kautta määrittyvää rytmiä. Se on osa laajempaa kokonaisuutta, hiphopia, joka on Yhdysvalloista 1970-luvulla maailmalle levinnyt monipuolinen urbaani alakulttuuri. Toisaalta freestyle-rap kiinnittyy myös kiinnostavasti ikivanhaan suullisen runouden ketjuun. Aiheeni on suomalaiselle folkloristiselle tutkimukselle uusi ja tutkimaton, eikä siihen ole maailmallakaan, edes ilmiön syntyseuduilla Yhdysvalloissa, juuri paneuduttu. Tutkimuksen puutteesta huolimatta (tai juuri siitä syystä) katson aiheeni sopivan erinomaisesti folkloristiikan opinnäytteeksi. Siihen liittyy monia asioita, jotka ovat perinteisesti olleet juuri folkloristisen tutkimuksen kiinnostuksen kohteita.

Matti Kuusi puhui jo 1970-luvulla folkloren ohella poploresta, folkloren modernista urbaanista populaarikulttuurin ja markkinatalouden synnyttämästä versiosta: folklore ja poplore vastaavat hänen mukaansa suurelta osin toisiaan. Kuusi laskee poploren piiriin mm. mainokset, sarjakuvat, sensaatiouutiset – ja populaarimusiikin. Hänen mukaansa poplorea on myös ”koodi, jonka avulla taiteilija sommittelee julisteen, iskelmän tai

¹ Sana rap on monessa mielessä ongelmallinen. Freestyle-rapin lisäksi se liittyy muuhunkin vastaavaan puhelauluun eli räppäämiseen. Toisaalta se viittaa myös kokonaiseen musiikkigenreen, jolloin se on synonyyminen *hiphopin* kanssa. Termeistä tarkemmin ks. s. 28-30. Sanan kirjoitusasu suomessa on ongelmallinen, koska se lausutaan englannissa asussa [ræp], mikä vastaa suomen kirjoitusasua *räp*. *Rap* on kirjoitusasuna kuitenkin jo jokseenkin vakiintunut suomeen ja siksi käytän sitä. Verbiä ja sen johdannaisia käyttäessäni suosin kuitenkin asua *räpätä*, *räppääminen*, *räppääjä* (jne.) väärinkäsitysten välttämiseksi (vrt. *rapata*).

elokuvan, jonka tunnemme omaksemme.”². Aiheeni edustaa epäilemättä poploreaa, mutta se on toisaalta paljon lähempänä *folklore*a kuin monet Kuusen luettelemat ilmiöt. Toinen tunnettu folkloristi Lauri Honko taas jakaa suullisen runouden kolmeen tasoon: mikrogenreiksi, makrogenreiksi ja megagenreiksi. Ensimmäinen termi viittaa yksilölliseen ja pienryhmien tasoon, toinen viittaa paikalliseen ja yhteisöjen tasoon ja viimeinen viittaa globaaliin tasoon. Hongon mukaan epiikka on tällainen megagenre, maailmanlaajuinen kategoria.³ On selvää, että myös freestyle-rap on megagenre: se on levinnyt hiphop-kulttuurin suosion mukana kaikkialle ja sitä harrastetaan monilla eri kielillä.⁴

Freestyle-rap (tai yksinkertaisesti pelkkä freestyle)⁵ on siis yksi hiphop-kulttuurin ja -musiikin osa-alue. Suomeen hiphop-kulttuuri tuli jo 80-luvulla, mutta elinvoimainen alakulttuuri siitä tuli vasta 1990-luvun lopulla. Suomessa on uudella vuosituhanella kasvanut kokonainen sukupolvi nuoria, jotka ovat omaksuneet hiphopin osaksi identiteettiään. Suomessa ja suomeksi harrastetaan myös freestylea. Vuodesta 2000 järjestettyjen Rapin SM-kisojen kautta se on noussut laajaan tietouteen.⁶ Hiphopin arvo sanataiteena on tunnustettu myös hiphop-yleisön ulkopuolella: hiphop-artisti Mariska on esimerkiksi saanut Kalevalaisten naisten liiton Larin Paraske -palkinnon vuonna 2005⁷.

Freestyle-rap on improvisoitua runoutta. Se luodaan esitettäessä ja esityshetkellä. Se ei siis ole ennalta laaditun lyriikan resitointia. Tässä suhteessa se muistuttaa monia folkloren ja suullisen perinteen muotoja – tai oikeastaan on yksi niistä. Yhteys painottuu myös tutkimukseni näkökulmassa: lähestyn freestylea lähinnä suullisen perinteen tutkimuksen kautta, en niinkään populaarikulttuurin tai musiikin tutkimuksen kautta.

Tutkimukseni näkökulma on monipuolinen – oikeastaan voisi puhua useasta eri

² Kuusi 1974: 9-16.

³ Honko 1998: 25-26.

⁴ *Hip hop music – Wikipedia*. 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_music>.

⁵ Suosin jatkossa termiä freestyle, koska freestyle-rap on sanana pitempi ja kankeampi. Selvennökseksi kuitenkin todettakoon, että tässä työssä freestyle viittaa ainoastaan freestyle-rapiin, ei muihin mahdollisiin freestyle-sanan merkitysalueisiin, kuten hiihtoon tai lasketteluun.

⁶ Ks. esim. Mikkonen 2004: 60-83, 136-142.

⁷ Palkintoperusteiksi sanotaan, että Mariska ”jatkaa omalla persoonallisella tavallaan runonlaulajien perinnettä.” (*Turun Sanomat – Mariskalle Larin Paraske -palkinto*. 2008.

<<http://www.turunsanomat.fi/kulttuuri/?ts=1,3:1005:0:0,4:5:0:1:2005-11-19,104:5:340975,1:0:0:0:0:>>>).

näkökulmasta. Moninaisuutta on hyvä avata ja perustella hieman. Valitsin ensinnäkin graduni aiheen siitä syystä, että se kiinnosti minua ja toisaalta havaitsin, että sitä ei ollut vielä tutkittu. Sopivan näkökulman valitseminen osoittautui kuitenkin ongelmalliseksi ja monivaiheiseksi prosessiksi: koska aiempaa tutkimusta ei ollut, vaihtoehtoja tuntui olevan jopa liikaa. Perehdyin laajalti teoreettiseen kirjallisuuteen, jonka kautta päädyin pohtimaan oral formulaic -teorian ja psykolingvistiikan mahdollisuuksia teoreettisena pohjana. Tapaamiset suullisen perinteen asiantuntijoiden kanssa johtivat kuitenkin minut kiinnostumaan rekisterintutkimuksesta; toisaalta minua myös innostettiin hankkimaan tutkimuksen tueksi haastatteluaineistoa.⁸ Aloinkin haastatella freestylen taitajia ja asiantuntijoita, minkä kautta minulle valkeni, että juuri haastattelujen huolellinen temaattinen purkaminen ja läpikäynti olisi loppujen lopuksi paras mahdollinen ydinlanka graduuni. Teoreettiset kysymykset tulisivat vasta haastatteluaineiston jälkeen. Lisäksi tarvitsin haastatteluaineiston tueksi myös aitoa suomenkielistä freestyle-lyriikkaa ja tähän valitsin vuoden 2005 Rapin SM-kisojen DVD-tallenteen.

Lopputuloksena on, että graduni on ensisijaisesti aineistolähtöinen tutkimus: nostan esiin niitä teemoja ja ilmiöitä, joita aineistossa esiintyy ja jotka aineiston puolesta vaikuttavat olennaisilta. Koska aineisto on melko laaja, myös käsiteltäviä asioita on paljon. Graduni nojaa kuitenkin myös laajaan teoreettiseen keskusteluun ja tutkimukseen eri aloilta. Erityisen tärkeitä ovat olleet oral formulaic -teoria, rekisteriä, puhetapaa ja genreä koskevat teoriat sekä psykolingvistiikan puheensuunnitteluteoria. Näiden lisäksi työtäni ovat aineistoanalyysin osalta auttaneet myös eräät kielitieteelliset ja musiikkitieteelliset tutkimukset. Koska aineisto on tutkimukseni ydin, aiempi tutkimus ja teoreettinen viitekehys toimivat lopulta vain suunnan antajana, tukena ja keskustelukumppanina. Toisaalta olen omien havaintojeni kautta ajautunut myös asettamaan kyseenalaiseksi eräitä aiemman tutkimuksen näkemyksiä.

Työn laajuudesta huolimatta olen siis halunnut käsitellä kaikki haastatteluissa esiin tulleet olennaiset teemat sekä lyriikka-aineistosta kumpuavat erityispiirteet. Ratkaisua voi pitää työläänä. Epäjohdonmukainen se ei kuitenkaan ole. Kaikki käsittelemäni aiheet ovat freestylen kannalta olennaisia asioita. Lisäksi käsittelyni etenee varsin loogisesti eteenpäin yleisestä näkökulmasta yksityiseen: aluksi esittelen freestylen

⁸ Maininnan ja kiitoksen arvoisia keskusteluja olen käynyt erityisesti tutkija John Miles Foleyn, tutkija Venla Sykärin sekä dosentti Lotte Tarkan kanssa.

pääkäsitteet ja alalajit, sen jälkeen käyn läpi freestylen rekisteriä eli yleisiä ominaispiirteitä ja lopuksi tarkastelen freestylea esittäjän näkökulmasta pohtimalla kompetenssia ja kompositiota.

Työni tavoitteet voidaan siis tiivistää joukoksi freestylea koskevia kysymyksiä. Ensinnäkin tavoitteenani on selvittää, minkälaisia eri muotoja suomenkielisessä freestyle-rapissa on. Minkälaisissa konteksteissa ne esiintyvät ja minkälaisia eroja niiden välillä on? Tämän jälkeen tarkastelen freestyle-rapin rekisteriä, sen sisäistä kielioppia. Mitä tyylipiirteitä ja tyyllisiä preferenssejä freestyleen liittyy? Miten nämä preferenssit ilmenevät? Minkälaiset ilmaisukeinot ovat freestylelle leimallisia?⁹ Lopuksi tarkastelen neljää eri teemaa, jotka kaikki liittyvät esittäjään ja kompositioon: a) Miten freestyle-rapin esittäminen opetellaan? Mitä kaikkea esittämistaitoon liittyy? b) Miten suomen kieli vaikuttaa freestylen tuottamiseen? Onko siinä huomattavia eroja hiphopin pääkieleen englantiin verrattuna? c) Käytetäänkö freestylen kompositiossa apuna formuloita ja jos niin minkälaisia? d) Miten esittäjän ajatusprosessi etenee freestyle-esityksessä? Miten hän suunnittelee freestyle-lyriikkansa? Edellä mainittujen kysymysten lisäksi käyn myös aineistoanalyysin aluksi lyhyesti läpi suomenkielisen freestyle-rapin historiaa, koska sitä ei ole aiemmin tutkittu ja se toimii osaltaan pohjustuksena muulle asialle.

Lopuksi muutama sana minusta. Olen itse harrasteleva muusikko ja musiikkijournalisti. Tuntui siis luonnolliselta valita gradun aihe itseä lähellä olevalta alalta, musiikista. Aihe on toisaalta myös lähellä pääainettani folkloristiikkaa, kuten edellä on todettu. Lisäksi olen opiskellut myös suomen kieltä ja sitä kautta tässä tutkimuksessa on vahvasti läsnä myös lingvistinen aspekti, varsinkin rekisterianalyysin osalta. En pidä itseäni hiphop-asiantuntijana tai -sisäpiiriläisenä, mutta kiinnostukseni aiheeseen on suuri. En koe ”ulkopuolisuuttani” ongelmaksi: ulkopuolinen saattaa nähdä ja nimetä sellaisia asioita, jotka alaa harrastava sivuuttaa itsestään selvinä. Tutkittavien freestylen esittäjien räppääjien kanssa suurin piirtein samaan ikäluokkaan kuuluvana ja hiphopin historiaan perehtyneenä koen joka tapauksessa omaavani analyysitutkimukseen vaadittavan kompetenssin. Ensi kuulemasta asti olen ihmetellyt freestylea esittävien räppääjien huikeaa improvisointikykyä, nopeutta ja kielellisiä lahjoja. Tutkimukseni onkin

⁹ Toisin sanoen tarkoitukseni on hahmottaa juuri se ”koodi”, josta Matti Kuusikin puhuu. Vrt. Kuusi 1974: 9-16.

kunnianosoitus näille lahjakkaille suullisille runoilijoille, joiden kehittämää riimitaitoa pidän suuressa arvossa.

2. Teoriataustaa

Tutkimukseni kysymyksenasettelu on monipuolinen. Lähestyn suomenkielistä freestyle-rapia useasta eri näkökulmasta, jotka täydentävät yhdessä näköalaa ja tuovat kohteesta esiin piirteitä, jotka suppeammassa käsittelyssä jäisivät huomiotta. Kysymyksenasettelu voidaan jakaa kolmeen päähaaraan: freestyle-rapin ilmenemismuodot, rekisteri ja kompositio. Näistä voi edelleen eritellä pienempiä temaattisia juonteita. Tutkimukseni teoreettinen tausta on siis varsin lakea. Olen perehtynyt laajalti folkloristiseen, suullista runoutta koskevaan teoreettiseen diskurssiin, mutta tutkimuskysymykset ovat vaatineet laajentamaan viitekehystä myös folkloristiikan ulkopuolelle. Tärkeä ulkopuolinen kiinnekohta on psykolingvistiikka ja erityisesti William Leveltin puheensuunnitteluteoria, jonka kautta pyrin ymmärtämään freestylen esittäjän eli räppääjän kompositiota ajatuksen tasolla. Tämän lisäksi olen saanut tukea musiikkitieteen puolelta improvisaation määrittelyyn.

Tutkin freestyle-rapia suullisena runoutena. Siksi on tärkeä käydä tässä yhteydessä läpi suullisen runon määritelmiä ja sellaisia suulliseen runoon liitettäviä аспекteja, jotka ovat tutkimukseni kannalta relevantteja. Tutkin myös freestylen erilaisia ilmenemismuotoja, ”genrejä”, joten genren käsitteen, kuten myös siihen liittyvän problematiikan, esittelemisen on niin ikään olennaista. Alagenrejen lisäksi analysoin freestylen ominaiskieltä, erityispiirteitä, toisin sanoen freestylen rekisteriä. Pyrin selvittämään, mikä tekee freestylesta freestylea. Tähän käytän apunani erityisesti kolmen suullisen runouden tutkijan, John Miles Foley, Richard Bauman ja Dell Hymesin, taholta. Lisäksi tutkin freestylea myös sen esittäjän näkökulmasta: ensinnäkin tarkastelen esittäjän kompetenssia ja kielen problematiikkaa. Toiseksi käsittelen freestylen suullista kompositiota, jota varten olen perehtynyt kolmeen teoreettiseen keskusteluun. Ensimmäisenä esittelen näistä oral formulaic -teorian, joka selittää kompositiota kielellisten formuloiden kautta. Toiseksi paneudun improvisaation määrittelyyn musiikkitieteen puolella – tämä on tärkeää etenkin siksi, että freestyle on nimenomaan improvisaatioon nojaava perinne. Kolmantena näkökohtana on jo edellä mainittu psykolingvistiikka, jonka puheenmuodostusta koskevaa käsitteistöä ja teoriaa esittelen

pääpiirteittäin.

Edellä mainittujen teorioiden lisäksi käytän analyysiosiossani tukenani aiempaa tutkimusta ja havaintoja niin folkloristiikan, kielitieteen kuin musiikkitieteenkin alalta. Koska nämä eivät kuitenkaan ole vaikuttaneet koko tutkimuksen kysymyksenasetteluun ja lähtökohtiin, en esittele niitä vielä tässä yhteydessä, vaan käyn ne läpi yksityiskohtaisemmin analyysiosion yhteydessä. Lisäksi tutkimuskohteestani on vielä huomioitava, että se ei ole ainoastaan modernia suullista runoutta: se on samalla myös populaarimusiikkia, hiphopia. Tämä puoli ei teoreettisessa viitekehyksessä ja itse analyysissa juuri painotu, sillä keskityn freestyleen erityisesti suullisena, improvisoituna runoutena; käsittelen kuitenkin populaarimusiikin puolta erikseen luvussa kolme, joka taustoittaa freestyle-rapin lähtökohtia, historiaa ja suhdetta koko hiphop-kulttuuriin.

2.1. Suullinen runous ja genre: määritelmiä ja näkökulmia

Suullinen runous voidaan lyhyesti määritellä runomuotoiseksi suulliseksi perinteeksi. Ruth Finnegan esittelee neljä päädikotomiaa, joita suullisen runouden tutkimisessa ja luokittelussa on käytetty. Nämä ovat jako puhuttuun ja laulettuun perinteeseen, jako proosaan ja runouteen, jako suulliseen ja kirjoitettuun sekä jako taiteeseen, ”ei-taiteeseen” ja leikkiin¹⁰. Finnegan kuitenkin lisää, että minkään dikotomian kohdalla jaottelu ei ole absoluuttinen tai vastakohtainen. Erilaisia välimuotoja ja yhdistelmiä esiintyy.¹¹

Mitä sitten on ’suullinen’ ja mitä on ’runous’? Finnegan nimeää kolme suullisuuden muotoa: suullinen kompositio, suullinen välittäminen (opettaminen) ja suullinen esitys. Runous voi olla suullista samanaikaisesti joko yhdessä, kahdessa tai kolmessa suhteessa. Suullinen ja kirjallinen ovat monissa perinnemuodoissa molemmat läsnä eli ne eivät ole toisiaan poissulkevia. Runouden ’runollisuus’ on niin ikään monimutkaisempi käsite kuin voisi kuvitella. Yleisesti sen muodollisena määrittäjänä

¹⁰ Finneganin termit lähtökielellä (englanti) ovat ”art”, ”non-art” ja ”play”. Ei-taiteella hän viittaa ”tavallisiin”, ”jokapäiväisiin” ja ”käytännöllisiin” perinnemuotoihin (1992b: 141-142).

¹¹ Finnegan 1992a: 16-28, Finnegan 1992b: 139-142. Finneganin mukaan jotkin perinnemuodot voivat käyttää puhutun ja laulettu yhdistelmää tai muunnelmia. Toisaalta tämä dikotomia voidaan esittää myös kolmijakoisena: puhuttu, intonoitu [eng. intoned] (tai messuttu) ja kokonaan laulettu. Suullisesta ja kirjallisesta hän taas toteaa, että ne ovat osittain limittäisiä ja niiden suhde on monimuotoinen, muuttuva ja jatkumomainen.

voidaan pitää jonkinlaista runomittaa tai rytmiä, mutta kaikkeen runouteen tämä kriteeri ei päde. Tärkeää on huomioida myös eri kulttuurien oma kategorisointi: kategoriat eivät aina yksiselitteisesti osu perinteiseen proosa-runous-dikotomiaan. Merkittävää on kuitenkin, että yleensä runouden kieli eroaa tavalla tai toisella arkisesta kielestä.¹²

Suullinen runous on perinteisesti yhdistetty ja rajattu lukutaidottomiin kulttuureihin ja yhteisöihin, mutta todellisuudessa sitä esiintyy hyvin erilaisissa kulttuureissa, myös moderneissa ja lukutaitoisissa. Se ei ole (vain) kadonnutta menneisyyttä tai historiallinen jäännös, vaan täysin luonnollinen osa nykypäivänkin kulttuuria.¹³

Freestyle-rap on tästä hyvä esimerkki. Folkloristiikassa on kiinnitetty paljon huomiota siihen, miten lukutaito ja kirjallisuuden tuntemus ovat vaikuttaneet suulliseen runouteen.¹⁴ Toisaalta myös itse *suullisuus* on muuttunut kirjallisen kulttuurin aikakaudella: Walter Ongin mukaan ”ilman kirjoitusta lukutaitoinen ihminen ei pystyisi ajattelemaan niin kuin ajattelee, ei pelkästään kirjoittaessaan, vaan myös asetellessaan ajatuksiaan suulliseen muotoon.”¹⁵ Tietojen varastointi on siirtynyt muistin tehtävästä tekstin tehtäväksi. Tämä on mahdollistanut ihmiselle laajemman tiedon varastointikapasiteetin ja vaikuttanut myös kulttuurin kehitykseen.¹⁶ Ong puhuukin suullisuuden uudesta muodosta, ”sekundaarisesta oraalisuudesta”, jonka ovat luoneet ”puhelin, radio, televisio ja muut elektroniset laitteet”¹⁷. Suullisen runouden erottaa kirjallisesta kuitenkin se, että suullinen runo luodaan aina esitystilanteessa, vaikka se saattaakin pohjautua johonkin ennalta laadittuun käsikirjoitukseen.¹⁸

Genre on käsite, joka liittyy yhtä lailla suulliseen perinteeseen kuin populaarimusiikkiinkin. Johan Fornäsin mukaan genre on kulttuurin tuotannon ja vastaanoton säännöstö, symbolisten koodien joukko. Hän erottaa genren tyylistä, joka taas on erityinen, yksilöllinen tai kollektiivinen tapa käyttää tällaisia koodeja.¹⁹

¹² Finnegan 1992a: 16-28.

¹³ Finnegan 1992a: 3-9, 23-24, Finnegan 1992b: 177-179.

¹⁴ Oral formulaic -teorian isä, Albert Lord, on ollut yksi tämän keskustelun avaajista. Hänen mukaansa (1960: 20, 128-130) kirjoitus- ja lukutaidon omaksuminen kulttuuriin vähentää yleisön kiinnostusta suulliseen runouteen, heikentää runonlaulajien suullisen komposition taitoa ja johtaa lopulta suullisen runouden häviämiseen. Hänen näkemyksensä on myöhemmin osoittautunut liioitellun pessimistiseksi (ks. esim. edellinen viite).

¹⁵ Ong 1982: 78. Käännös Tuomas Palosen (koskee myös muita sitaatteja ellei toisin mainita).

¹⁶ Ong 1982: 96-101.

¹⁷ Ong 1982: 11.

¹⁸ Finnegan 1992a: 16-28.

¹⁹ Fornäs 1998: 213.

Folkloristiikassa genrekategorisoinnin ongelmaksi on havaittu se, että kategoriat ja määritelmät ovat liian tarkoin rajattuja ja staattisia; itse suullisessa perinteessä rajat eivät ole näin selviä ja pysyviä. Perinnettä tuottava yhteisökin käyttää yleensä genremääritelmiä, mutta koska yhteisön ei tarvitse suhteuttaa omia genrejään ulkopuolisiin genreihin, määritelmät ovat usein subjektiivisia; tästä syystä ne eivät välttämättä ole kovin systemaattisia. Eri ihmiset määrittävät genret eri tavoin. Toisaalta kulttuuri muuttuu koko ajan: uusia genrejä syntyy, vanhat uudistuvat ja vanhojen nimitysten puitteissa harjoitetaan uudenlaisia aktiviteetteja.²⁰

Kuitenkin myös tieteellisellä tasolla määritelmissä on epäjohdonmukaisuutta: genret määritellään eri kriteerein ja eri tutkijat kategorisoivat perinnettä eri tavoin.²¹ Fornäsin mukaan genren tärkein funktio onkin tuottaa kulttuuria, luokittelu on vasta toissijaista: teos on mahdollista luokitella johonkin genreen vain, jos sen luomisessa on käytetty hyväksi tietyn genren sääntöjä.²² Ongelmista huolimatta genret ovat tarpeellisia käsitteitä tieteellisessä diskurssissa: niiden avulla voidaan ilmaista kulttuurissa tunnistettavia konventioita ja säännönmukaisuuksia sekä vertailla eri kulttuureita ja tutkimustuloksia.²³

2.2. Perinteen ominaispiirteet: rekisteri, puhetapa, performanssi

Suullinen runous käyttää kielellisiä keinoja, jotka eroavat tavalla tai toisella muusta kielestä. Suullisen runouden tutkija John Miles Foley puhuu tässä yhteydessä *rekisteristä*. Hän on lainannut termin sosiolingvistiikasta, jossa käsitteen on alkuaan kehittänyt M.A.K. Halliday. Hallidayn mukaan rekisteri on puheen kontekstisidonnainen variantti, jonka määrittää ”ensiksi, kuka puhuu, toiseksi, kuka on läsnä ja kolmanneksi, mikä on kielen rooli tapahtumassa”²⁴. Foley sen sijaan ankkuroi termin suulliseen performanssiin: rekisteri on idiomaattinen, itsensä ylläpitävä systeemi.²⁵

Edelleen Foley puhuu *performanssiareenasta*. Se on paikka, jossa jokin tietty

²⁰ Ben-Amos 1976: 225, Berliner 1994: 4-5, Finnegan 1992b: 138, 142, 156-157, Honko 1998: 24.

²¹ Finnegan 1992b: 143-146, Fornäs 1998: 214-215.

²² Fornäs 1998: 214.

²³ Finnegan 1992b: 145-146, Honko 1998: 25.

²⁴ Halliday 1978: 31, 110-111.

²⁵ Foley 1995: 15.

kommunikaation muoto realisoituu. Performanssiareenalla käytetään sille ominaista erikoiskieltä, rekisteriä, jossa sanat ylittävät arkipäiväisen merkityksensä rajat ja saavat assosiatiivista, performanssiareenalle ominaista painolastia. Fraasien merkitys on enemmän kuin tekijöidensä summa; rekisterissä sanoilla on ”erikoisvoimaa” (*word-power*)²⁶. Merkityksen monimuotoisuudesta Foley käyttää nimitystä puheen ekonomia: ”mitä erikoistuneempi rekisteri tiettyyn tarkoitukseen on, sitä taloudellisemmin se voi välittää merkitystä.”²⁷

Mitä kaikkea rekisteriin sitten kuuluu? Foleyn mukaan mitkä tahansa lingvistiset ja retoriset ilmiöt, jotka ”merkitsevät muutoin selittämättömän poikkeaman tai painotuksen muutoksen standardikielestä ja tavallisen merkitsemättömän diskurssin esitysmoodista.”²⁸ Poikkeamaa voivat edustaa niin sanasisältö ja lingvistiset piirteet kuin myös paralingvistiset piirteet kuten tauotus ja äänen laatu; niin metriset elementit kuin laajemmat, abstraktimmat rakenteelliset ja kerronnalliset kaavat.²⁹ Rekisterit saattavat sisältää arkikielen näkökulmasta keinotekoisiaakin elementtejä, kuten esim. arkaismeja, vierasperäisiä aineksia tai standardikieliopista poikkeavia erikoisuuksia.³⁰

Richard Bauman puhuu samoista asioista hieman eri painoituksin. Hänen terminologiassaan performanssiareenaa vastaa *tulkinnallinen kehys*: ”performanssi muodostaa, tai edustaa, tulkinnallista kehystä, jonka puitteissa välitetyt viestit ovat ymmärrettävissä. Tämä raami on vastakohtainen ainakin yhdelle muulle kehykselle: kirjaimelliselle.”³¹ Hän huomauttaa kuitenkin (toisin kuin Foley), että kirjaimellisen standardikielen ”tavallisuus” on vain näennäistä: muita puheen moodeja käytetään yhtä yleisesti kuin ns. tavallista puhetta. Hän kiistääkin rekisterien väliset hierarkiasuhteet: yksikään näistä ei voi toimia *a priori* vertailukohteena toiselle. Rekisterit eivät poikkeaa

²⁶ Foley 1995: 7-8, 42-49, 53. Foley puhuu paljon sanojen erityisestä ”voimasta” tarkoittaessaan niiden ei-kirjaimellista merkityssisältöä. Osittain tämä vaikuttaa tarpeettomalta suullisen esityksen ja esittäjän romantisoinnilta: itse en näe rekisterin merkityseroa, ”voimaa” yhtä olennaisena kuin Foley. Ks. tarkemmin luku 5, s. 70-75.

²⁷ Foley 1995: 16.

²⁸ Foley 1995: 51-52.

²⁹ Foley 1995: 17-22, 208-210. Paralingvististen piirteiden merkitystä suullisessa esityksessä on korostanut erityisesti Dennis Tedlock, rakenteellisia kaavoja taas on tutkinut mm. Dell Hymes. Samaiset Tedlock ja Hymes ovat myös käyneet teoreettista sanaharkkaa paralingvistiikan ja tekstin suhteesta. Tedlock on sitä mieltä, että suullisten esitysten transkriptiossa pitäisi aina ottaa huomioon paralingvistiikka. Se on piirre, joka erottaa suullisen kirjallisesta. Hymes taas ei pidä paralingvistista transkriptiota välttämättömänä: sen pystyy rekonstruoimaan jälkikäteen perehtymällä traditioon ja vertailemalla traditioita. Ks. Hymes 1977, Tedlock 1983: 31-61, Foley 1995: 17-27.

³⁰ Foley 1995: 50-51.

³¹ Bauman 1977: 9.

toisistaan, vaan ovat erilaisia – standardia ei ole. Performanssin erottautumisen tavat ja välineet ovat kulttuuri- ja genrekohtaisia. Bauman esittää kuitenkin lyhyen listan siitä, mitä nämä tavat voivat olla: erityiset koodit, figuratiivinen kieli, parallelismit, erityiset paralingvistiset piirteet, erityiset formulat, vetoomus traditioon tai performanssin kieltäminen.³²

Etnopoeetikko Dell Hymes taas jakaa kielen piirteet kahtia: yhtäällä ovat kieliopilliset (*referential*) piirteet, jotka tuottavat kirjaimellisia merkityksiä. Toisaalla ovat tyyllilliset (*stylistic*) piirteet, joilla ilmaistaan esimerkiksi asennetta, sosiaalista ryhmää tai tunnetilaa. Näiden kahden kategorian suhde ei ole universaali: se mikä ilmaistaan jossain kielessä tyyllillisesti, saatetaan ilmaista toisessa leksikaalisesti. Performanssin sijaan Hymes jakaa kielen erilaisiin puhetapoihin (*ways of speaking*), jotka erottuvat toisistaan juuri tyylin avulla. Puhetavat liittyvät erilaisiin puhujiin, puhujaryhmiin, tilanteisiin ja genreihin. Ne eivät kuitenkaan ole tarkkarajaisia tai genresidonnaisia, vaan dynaamisia, osin limittäisiä ja toisaalta niitä on mahdollista soveltaa tavallisesta käytöstä poikkeaviinkin konteksteihin ja genreihin: rekisteri ja genre eivät siis ole sama asia³³. Baumanin tavoin Hymes toteaa, että puhetavat ja niihin kuuluvat tyylikriteerit ovat kulttuurikohtaisia, mutta tyylipiirteitä ja eri puhetapoja löytyy joka kulttuurista.³⁴ Freestyle-rap voidaan käsittää tällaiseksi rekisteriksi tai puhetavaksi.

2.3. Esittäjän näkökulma: kompetenssi, kompositio, improvisaatio ja puheenmuodostus

Traditio ja performanssi vaativat aina myös esittäjän. Edellä esitettyihin rekisterin ja puhetavan käsitteisiin voidaankin liittää kompetenssi: se on esittäjän kyky esittää, käyttää rekisteriä. Foleyn mukaan suullisen performanssin välittyminen perustuu esittäjän kykyyn käyttää ja yleisön kykyyn ymmärtää rekisteriä.³⁵ Hymesin mukaan

³² Bauman 1977: 9-24. Erityiset koodit ja figuratiivinen kieli liittyvät puheen sisältöön ja muotoon. Parallelismi tarkoittaa rakenteellista tai sanallista toistoa. Paralingvistiikka taas liittyy ääntämiseen ja painotukseen. Formulan käsitteestä ks. s. 14-16. Vetoomus traditioon (*appeal to tradition*) tarkoittaa, että esitys yhdistetään suoraan perinteeseen: esittäjä esittää vain sen, mitä vanhemmilta esittäjiltä on oppinut. Performanssin kieltäminen (*denial of performance*) taas tarkoittaa tiettyihin traditioihin liittyvää ilmiötä, jossa esittäjät väittävät, etteivät osaa esittää, mutta kokeilevat siitä huolimatta.

³³ Genre-käsitteeseen liittyen huomautettakoon, että kuten voidaan huomata, Hymes jakaa genren ja sen käyttämän säännöstön, puhetavan, kahdeksi eri käsitteeksi. Genren yhteydessä mainittu Fornäs taas puhuu näistä saman termin (genre) alla. Foley sen sijaan puhuu pelkästään rekisteristä. Hänen esityksessään rekisterin ja genren suhde jääkin epäselväksi.

³⁴ Hymes 1989.

³⁵ Foley 1992: 53.

kompetenssi on henkilökohtainen ominaisuus: siihen kuuluu yhtäältä tieto kielestä ja toisaalta kyky käyttää kieltä tietyssä kontekstissa. Erilaiset kontekstit, puhetyylit ja genret vaativat erilaista tietoa, erilaisen kompetenssin.³⁶ Baumanin mukaan esitystilanteessa esittäjä asettaa oman kompetenssinsa näytille ja ottaa performanssistaan vastuun: se on esitettävä sopivalla tavalla. Yleisön näkökulmasta esitys ja sitä kautta myös esittäjän taito ja kompetenssi ovat arvioinnin kohteita.³⁷

Kompositio taas viittaa käsitteenä itse esittämiseen tekona, luomisena ja tekniikkana. Oral formulaic -teoria, joka tunnetaan myös nimellä suullinen teoria (*oral theory*), on keskittynyt tilannekohtaisen suullisen komposition tutkimiseen. Teorian pääteesi on, että kyky tuottaa suullista (eepistä) runoutta esitystilanteessa perustuu ns. formuloiden käyttöön. Teorian isän, Milman Parryn, mukaan formula on “toistuvasti käytetty, samassa metrisessä ympäristössä esiintyvä ilmaisu, jolla ilmaistaan jokin keskeinen idea.”³⁸ Toisin sanoen formulat ovat toistettavissa olevia kliseitä³⁹, joita suullisen runon esittäjät muistavat rajallisen määrän ja joita voi tietyin rajoituksin käyttää erilaisissa konteksteissa ja runoissa luomaan säekokonaisuuksia. Teorian mukaan suullisia runoja ei muisteta sanasta sanaan, vaan ne luodaan formulatekniikan avulla joka esitystilanteessa uudestaan esityskohtaisesti varioiden. Suullinen kompositio on taito, jonka vuosia vaativa oppiminen voidaan jakaa kolmeen vaiheeseen: ensin kuunnellaan ja tarkkaillaan runonlaulajia, sitten harjoitellaan itse ja lopulta esiinnyttään yleisölle.⁴⁰

Parryn ja hänen oppilaansa Albert Lordin pioneerityön jälkeen formula on teoreettisessa diskurssissa määritelty uudestaan lukuisia kertoja. Lauri Harvilahti on listannut yhteensä seitsemän erilaista formulaa määritelmää. Formulan käsite on muuttunut Parryn konkreettisesta leksikaalisesta kiteytymästä yhä abstraktimmaksi yksiköksi, joka ei enää ole kiinnittynyt yksittäisiin sanoihin.⁴¹ Harvilahti itse pitää kuitenkin kaikkia

³⁶ Hymes 1974: 92-97, 204-206, Briggs 1988: 7.

³⁷ Bauman 1977: 11.

³⁸ Lord 1960: 30.

³⁹ Käytän termiä klisee puhtaasti tieteellisessä mielessä viittaamaan helposti toisinnettaviin ilmaisiin. Termi ei tässä yhteydessä sisällä esteettisiä tai negatiivisia sävyjä.

⁴⁰ Lord 1960: 3-29.

⁴¹ Tiivistän tähän lyhyesti Harvilahden (1992: 32-36) listaamat seitsemän formula-määritelmää: Parryn mukaan formulassa on vähintään yksi pysyvä sana ja joukko siihen liittyviä, kontekstin mukaan vaihtuvia sanoja. Notopoulos ja Russo taas määrittelevät formulaa syntaktisin perustein: samoja sanoja ei tarvita, kunhan syntaktinen rakenne on identtinen. Hainsworth kritisoi formula-käsitteen laventamista. Hänelle formula on suullisessa perinteessä toistuva, muodollisesti varioiva sanaryhmä. Peabodyn mukaan formula on morfeemiklustereiden muodostama kvantitatiivinen kategoria. Fry esittää synteisin aiemmista:

näitä määritelmiä puutteellisina. Hänen mukaansa formulat on jaettavissa ryhmiin (metriset, syntaktiset, leksikaaliset), jotka ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja muodostavat monitasoisen järjestelmän.⁴² Sisäisistä erimielisyyksistä huolimatta oral formulaic -teoriaa on sovellettu paljon etenkin epiikkaan, mutta myös muihin suullisiin perinteisiin⁴³. Harvilahden mukaan teoria ei Suomessa ole juuri saanut vastakaikua⁴⁴, mutta hän on itse soveltanut sitä inkeriläisen runoepiikan analysointiin.

Vaikka oral formulaic -teoria on ollut monella tapaa mullistava suullisen runouden tutkimisen kannalta, siihen liittyy myös heikkouksia. Teorian avulla on kuvattu lähinnä eepistä runoutta, vieläpä jo kuollutta eepistä runoutta⁴⁵. Teoria on niin ikään laiminlyönyt yksittäisten traditioiden kuvaamisen etsiessään formuloita teosten suullisen alkuperän todisteeksi. Formula on käsitetty pelkäksi mekaaniseksi apuvälineeksi, ei merkitykselliseksi yksiköksi itsessään.⁴⁶ Lisäksi monet oral formulaic -teorian teeseistä ovat osoittautuneet virheellisiiksi: formulatekniikka ei suinkaan ole ainoa tapa luoda suullista runoutta, eikä formula myöskään ole pätevä todiste teoksen suullisuudesta – myös kirjallisissa teksteissä voi olla formuloita.⁴⁷

Suullinen runo on siis muutakin kuin esitystilanteessa improvisointia ja formuloiden käyttöä: kompositio voi tapahtua jo ennen esitystä, runo voidaan laatia ja tallettaa sanatarkasti muistiin. Esitys voi olla resitointia, lähtökohtanaan joko suullisesti tai kirjallisesti luotu teksti. Lisäksi suulliset perinteet ovat erilaisia: toiset painottavat enemmän kompositiota tai luovaa yksilöä, toiset enemmän muistamista tai traditiota. Suullinen ja kirjallinen kompositio eivät ole vastakohtia; kirjoittaminen toimii usein suullisen komposition apuvälineenä.⁴⁸ Ruth Finneganin sanoin on olemassa “kompositio-, muistamis- ja performanssiprosessien erilaisia yhdistelmiä, joissa näiden

formula määrittyy väljästi yhteen kuuluvien leksikaalisten, syntaktisten että mitallisten formulasysteemien pohjalta. Vastaavasti Nagyn mukaan formula on perinteisten teemojen pohjalta syntynyt kiinteä sanaliitto. Nagler sen sijaan hylkää formula-termin ja puhuu syvärakenteen pysyvistä merkityksistä, jotka voidaan ilmaista pintarakenteessa monilla eri tavoilla. Hän käyttää formula-termin sijaan nimitystä allomorfi. Lisää aiheesta ks. Finnegan 1992a: 71-72.

⁴² Harvilahti 1992: 36.

⁴³ Näitä ovat mm. balladit, kansansadut ja Raamatun kertomukset. Lisää aiheesta ks. Foley 1988: 94-103.

⁴⁴ Harvilahti 1992: 11.

⁴⁵ Foley 1988: 109-111.

⁴⁶ Foley 1995: 2-7.

⁴⁷ Finnegan 1992a: 69-87.

⁴⁸ Finnegan 1992a: 18, 69-87.

keskinäinen suhde vaihtelee perinteen, genren ja yksittäisten runoilijoiden mukaan”.⁴⁹

Saman asian hieman eri termein ja painotuksin esittää musiikkitieteilijä Heikki Laitinen. Hän erottaa musiikillisen improvisoinnin etukäteissäveltämisestä (kompositio), mutta myöntää toisaalta, että kompositio, improvisaatio ja interpretaatio eli tulkinta, jota runonlaulussa parhaiten vastannee resitaatio, ovat osittain limittäisiä ilmiöitä. Hän näkee muusikon liikkumatilan vapauden (improvisaatio) ja pakon (traditio) välisenä avaruutena.⁵⁰ Nämä ääripäät ovat kulttuurin väistämättömiä, kaikki osatekijät läpäiseviä piirteitä: yhtäältä pakon tehtävä on ”pitää huolta siitä, että musiikki säilyy musiikkina”, toisaalta vapaus ”edustaa varsinaista muusikkoutta”.⁵¹

Musiikillisella improvisoinnilla ja suullisen runon kompositiolla onkin paljon yhtäläisyyksiä. Ehkä voitaisiin jopa puhua saman ilmiön kahdesta eri olomuodosta tai ilmentymästä. Tietosanakirja *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* määrittelee improvisoinnin ”musiikkiteoksen luomiseksi tai lopulliseksi muodoksi esitystilanteessa.”⁵²; jokainen esitys ”sisältää improvisaation piirteitä --- ja jokainen improvisaatio nojaa jossain määrin konventioihin ja implisiittisiin sääntöihin.”⁵³ Jazz-tutkija Paul Berlinerin näkemykset luovat kiehtovaa yhtäläisyyttä musiikillisen ja runollisen improvisaation välille. Berliner puhuu jazzista kielenä, joka muodostuu ajan myötä vakiintuneista kuvioista, kaavoista ja fraaseista⁵⁴ (vrt. formula). Aluksi jazz-muusikot opettelevat näitä konventionaalisia malleja muilta, mutta harjoittelun kautta on mahdollista oppia kehittämään myös omia kuvioita ja fraaseja eli rakentamaan henkilökohtaista sanavarastoa.⁵⁵ Berliner hahmottaa jazz-improvisoinnissa kahtiajaon henkilökohtaisen fraseologian hyödyntämisen sekä esityshetkessä keksityn

⁴⁹ Finnegan 1992a: 86.

⁵⁰ Laitinen 2003: 265-270.

⁵¹ Laitinen 2003: 272.

⁵² Sadie (toim.) 1995: 31.

⁵³ Sadie (toim.) 1995: 32. *The New Encyclopedia Britannica* -tietosanakirjan (2002: 275) määritelmä on sen sijaan astetta varovaisempi: improvisaatio on ”valmistelemaan kompositio tai musiikin vapaa esitys, joka yleensä liittyy joihinkin tyylillisiin normeihin”. Kirja antaa ymmärtää, että ainakin avant-garde-musiikissa tällaisia tyylillisiä normeja ei noudateta.

⁵⁴ Jazz-terminologiassa kiteytyneistä fraaseista käytetään yleisesti nimitystä ’lick’. *Lick (music)* – *Wikipedia*. 2008. <[<http://en.wikipedia.org/wiki/Lick_\(music\)>](http://en.wikipedia.org/wiki/Lick_(music))>

⁵⁵ Berliner 1994: 7, 120-145, 227-230. Nämä havainnot vastaavat hämmästyttävässä määrin Lordin näkemyksiä eepisistä runonlaulusta, sen formuloista ja oppimisprosessista (vrt. Lord 1960: 3-29).

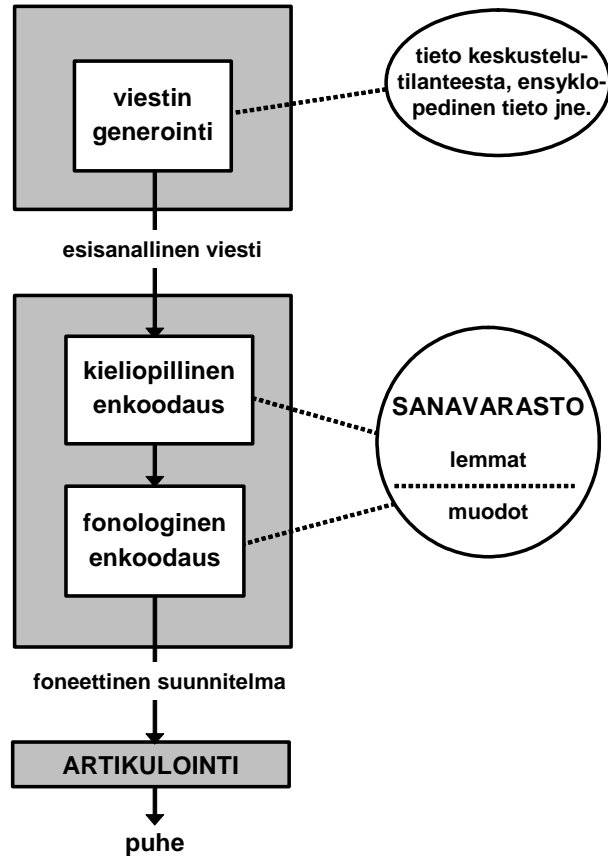
ainutkertaisen aineksen välillä.⁵⁶

Suullinen kompositio ja improvisaatio linkittyvät edelleen saumattomasti erääseen hyvin arkiseen ilmiöön: puhumiseen, sen suunnitteluun ja toteuttamiseen. Vaikka yhteys on ilmiselvä, se on jäänyt

suullisen runouden tutkimuksessa varsin vähälle huomiolle.⁵⁷ Joka tapauksessa psykolingvistiikka tarjoaa puheenmuodostuksesta ja siihen liittyvistä kognitiivisista prosesseista konkreettisen teorian, joka sopii erinomaisesti myös suullisen runouden tutkimuksen apuvälineeksi. Koska tutkin freestyle-rapin kompositiota formulateorian lisäksi myös psykolingvistisistä perspektiivistä ja koska psykolingvistiikan pääkäsitteitä ja teesejä

Kaavio 1: Viestin suunnittelun vaiheet

(yksinkertaistettu versio William Leveltin (1989: 9) kaaviosta)



tunnetaan folkloristiikassa varsin vähän, on niitä hyvä tässä käydä pääpiirteittäin läpi.

Puheen suunnittelu ja muodostaminen (ks. Kaavio 1 ohessa) voidaan psykolingvisti William Leveltin mukaan jakaa seuraaviin vaiheisiin: viestin generointi (joka alkaa makrosuunnittelulla ja jatkuu mikrosuunnittelulla), kieliopillinen enkoodaus, fonologinen enkoodaus ja lopulta ääntäminen. Kieliopillinen ja fonologinen enkoodaus

⁵⁶ Berliner 1994: 221. Kahtiajako on merkille pantava siksi, että se ei täydellisesti vastaa Heikki Laitisen dikotomiaa tradition ja improvisoinnin välillä, eikä varsinaisesti myöskään jakoa etukäteissäveltämisen ja improvisoinnin välillä.

⁵⁷ Harvilahti on tosin ottanut myös psykolingvistisen näkökulman huomioon epiikkatutkimuksessaan (1992: 91-95).

ovat yhteydessä puhujan sanavarastoon. Koko prosessi ja varsinainen puhunta ovat puhujan jatkuvan monitoroinnin alaisena ja viestiä voidaan muokata ennen artikulointia, sen aikana tai jälkeen, mikäli virheitä tai muuta korjattavaa havaitaan. Työni kannalta huomioitavaa on, että fonologinen enkoodaus eli viestin saattaminen äännettävään asuun on vasta lineaarisen prosessin viimeinen vaihe ennen artikulaatiota.⁵⁸ Levelt kuvaa edellä esitellyn prosessin etenemismekanismeja ”inkrementaaliksi”. Tämä tarkoittaa sitä, että viestin yksittäinen osa etenee prosessissa vaiheittain, mutta viestin peräkkäisiä osia käsitellään samanaikaisesti prosessin eri tasoilla. Prosessointi on useimmilla tasoilla suurelta osin automaattista eikä sisällä juurikaan tulevan puheen ennakkointia.⁵⁹ Viestin osat siirtyvät seuraavalle tasolle jatkokäsittelyyn välittömästi ja viiveettä. Ensimmäisenä mieleen kiteytynyt käsite enkoodataan ensimmäisenä; se ei jää odottamaan muita komponentteja. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että ensimmäisenä käsitteellistetty komponentti myös verbalisoidaan ensimmäisenä.⁶⁰ Viestin keskeiset ja painotetut referentit enkoodataan yleensä kieliopilliselta funktioltaan tärkeiksi ja lausejärjestyksessä varhaisemmaksi kuin vähemmän keskeiset referentit.⁶¹

Puhujan kyky aktivoida ideoita on rajallinen. Kielitutkija Wallace Chafen mukaan informaatio on varastoitunut aivoissa ideoiksi, jotka ovat joko aktiivisessa, semiaktiivisessä tai inaktiivisessä tilassa.⁶² Puhe vuorostaan jaksottuu intonaatioyksiköiksi, jotka erottuvat toisistaan tauotuksen, intonaation sekä nopeuden ja äänenlaadun vaihtelun perusteella. Englannin kielessä yksi tällainen yksikkö pitää keskimäärin sisällään neljä sanaa⁶³. Intonaatioyksikkö ilmaisee yleensä vain yhden uuden idean jostain tapahtumasta tai olotilasta. Puhuja voi aktiivisesti käsitellä vain yhtä intonaatioyksikköä ja sen sisältämää informaatiota kerrallaan.⁶⁴ Semiaktiivisessä tilassa puhuja Chafen mukaan käsittelee keskustelun aiheita (discourse topic),

⁵⁸ Levelt 1989: 8-14.

⁵⁹ Levelt 1989: 25-27.

⁶⁰ Levelt 1989: 24-28, 235, 260-271. Prosessia kuvaa ns. Wundtin periaate: sanajärjestys noudattaa käsitekokonaisuuden osien käsitteellistämisen (apperception) järjestystä. Leveltin sanoin ”kukin komponentti aktivoituu mahdollisimman vähäisellä ominaistiedolla.” (1989: 26).

⁶¹ Levelt 1989: 260-271.

⁶² Chafe 1986 s.149-150.

⁶³ Lukuunottamatta täyteyksikköä (regulatory unit), joka koostuu yleensä vain yhdestä sanasta.

⁶⁴ Chafe 1994: 53-70. Myös Levelt toteaa, että puheen suunnittelussa voi työskennellä vain yhden tai muutaman asian kanssa kerrallaan. Hän ei puhu kolmesta aktivointitasosta kuten Chafe, vaan erottaa jo sanotun siitä, mikä on juuri puheen alla (in focus) ja siitä, mitä aiotaan seuraavaksi sanoa. Aktivoinnissa korkeimmalla tasolla on puhujan juuri artikuloitavan lauseen välittämä uusi tieto. (Levelt 1989: 113-120) Leveltin terminologiassa Chafen intonaatioyksikköä lähinnä lienee peruslause (basic clause), finiitti- tai infiniittiverbin sisältävä lause tai sen osa: ”puhujat eivät suunnittele kuin yhden peruslauseen kerrallaan, vaikka finiittilause sisältäisikin enemmän kuin yhden peruslauseen.” (s. 257-258)

informaatioyksiköjä laajempia komponentteja.⁶⁵ Lauri Harvilahti pitää runonlaulussa intonaatioyksikön vastineena yhtä runosäettä.⁶⁶

Puhujan sanavarasto on rakenteeltaan kaksijakoinen: sanat ovat varastoituneet muistissa ryhmiä toisaalta semanttisen samankaltaisuuden, toisaalta foneettisen⁶⁷ samankaltaisuuden mukaan. Tämä järjestelmä on siinä mielessä hankala, että se tuottaa silloin tällöin virheitä sanavalinnassa.⁶⁸ Sopivaa sanaa valitessa puhuja poimii merkityksen äänneasua ennen. Sananhakuprosessissa aivot aktivoivat enemmän sanoja kuin loppujen lopuksi käytetään: sanavarastosta aktivoituu joukko semanttisesti ja foneettisesti samankaltaisia sanoja, joista huonommin käyttöyhteyteen sopivat sanat karsiutuvat pois ja lopulta vain sopivin vaihtoehto valitaan⁶⁹. Puhujan usein käyttämät sanat aktivoituvat herkemmin kuin harvoin käytetyt.⁷⁰

Lopuksi vielä muutama tärkeä sana monologeista. Monologi vaatii puhujalta paljon suunnittelua. Pitkissä monologeissa on havaittu kaksi vuorottelevaa vaihetta: epäröivä puhe, jossa keskitytään tiedonhakuun ja puheen suunnitteluun (makrosuunnittelu) sekä sujuva puhe, jossa aivot ovat vähemmän kuormitettut (mikrosuunnittelu)⁷¹. Epäröinti johtuu siitä, että puhuja joutuu uusimaan puheensa fokuksen ja päämäärän (vrt. Chafen semiaktiivinen tila). Sujuvan ja epäröivän puheen erot ovat kuitenkin merkittäviä vain silloin, kun makrosuunnittelu on erityisen työlästä. Geoffrey Beattie on tutkimuksessaan laskenut epäröivän ja sujuvan puheen syklin keskipituudeksi 20 sekuntia.⁷² Mainittakoon vielä osoituksena puheen ja musiikillisen improvisaation yhteydestä, että Jeff Pressingin esittämä musiikillisen improvisaation prosessimalli luo kiinnostavan kytköksen kahden ilmiön välillä: malli muistuttaa hämmästyttävän paljon Leveltin

⁶⁵ Chafe 1994: 120-135. Leveltin prosessimallissa semiaktiivista tasoa lähinnä vastaa viestin makro- ja mikrosuunnitteluvaihe (Levelt 1989: 8-11).

⁶⁶ Harvilahti 1992: 93.

⁶⁷ Erityisesti tämä koskee sanan alun ja lopun foneettista samankaltaisuutta.

⁶⁸ Aitchinson 1995: 147, 241-242, Levelt 1989: 214-222.

⁶⁹ Aina valinta ei tosin onnistu täydellisesti. Tästä ovat merkinä erilaiset virheet ja lipsahdukset (blends, slips).

⁷⁰ Aitchinson 1995: 215-226.

⁷¹ Makrosuunnittelussa kommunikointi-intentio jaetaan päämääriin ja alapäämääriin sekä valitaan informaatio, joka realisoi nämä päämäärät. Mikrosuunnittelussa jäsennetään informaation rakenne ja viestin näkökulma sekä topiikki. (Levelt 1989: 157-160).

⁷² Levelt 1989: 126-129, Beattie 1983: 32-55.

puheenmuodostuksen vaiheita kuvaavaa kaaviota.⁷³ Tämä riittää teoreettisen viitekehyksen esittelystä: on aika siirtyä aiemman hiphop-tutkimuksen pariin.

2.4. Aiempi tutkimus

Hiphop syntyi musiikkityylinä ja alakulttuurina 1970-luvun puolivälissä ja sen maailmanvalloitus alkoi muutamia vuosia myöhemmin. Freestyle-rapia voidaan pitää sen myötäsyttyisenä ilmiönä, vaikka se onkin aina ollut marginaalinen ilmiö koko hiphop-musiikin kentässä. Suomessa hiphop on aluksi ollut pienten harrastajapiirien toimintaa, mutta 90-luvun lopulla siitä kasvoi todellinen elinvoimainen alakulttuuri. Kuten oletettavaa on, hiphopia on tutkittu maailmalla jo varsin paljon ja monista eri näkökulmista. Myös Suomessa hiphopia on tutkittu jo jonkin verran ja määrä tuntuu tällä hetkellä olevan kasvussa. Yhtään varsinaista monografiaa ei aiheesta tosin vielä ole saatavilla suomeksi. Freestylen kohdalla tilanne on paljon kehnempi: en ole löytänyt yhtään laajaa tutkimusta aiheesta englanniksi tai suomeksi. Tärkein tukipisteeni on ollut Erik Pihelin freestylea käsittelevä essee, joka on kirjoitettu vuonna 1996. Tilausta kunnolliselle freestylen tutkimukselle siis on, varsinkin kun freestyle tällä hetkellä elää eräänlaista kukoistuskautta. Esittelen seuraavaksi tutkimuksia ja kirjoituksia, jotka ovat olleet oman työni kannalta tärkeitä, antaneet tietoa ja tarjonneet vertailukohtia havainnoilleni. Suurin osa mainittavista tutkimuksista käsittelee hiphopia, mutta mukana on myös yksi poetiikkaa käsittelevä teos.

Edellä mainittu Erik Pihelin essee on nimeltään *A Purified Freestyle: Homer to Hip Hop*⁷⁴. Se on varsin kattava yleisesitys freestylesta ja käsittelee ytimekkäästi monia samoja asioita, joita itsekin tutkin työssäni hieman Piheliä yksityiskohtaisemmin. Essee tarjoaa myös vertailukohdan englanninkielisen ja suomenkielisen freestylen välille. Ainoa muu aineiston ja internetin ulkopuolinen freestyle-tietolähde, jonka olen löytänyt, on Kevin Fitzgeraldin ohjaama, freestylea käsittelevä, DVD:nä julkaistu dokumentti *Freestyle – The Art of Rhyme*⁷⁵. Dokumentti on kiinnostava, mutta ei tarjoa freestylesta varsinaista objektiivista tutkimustietoa.

⁷³ Pressing 1988: 129-130.

⁷⁴ Pihel 1996.

⁷⁵ Fitzgerald 2005.

Vaikka freestylen tutkimus onkin lähes olematonta, hiphopia on muuten tutkittu paljon. Graduni kannalta tärkein hiphop-tutkimus on ollut Adam Krimsin kirja *Rap Music and the Poetics of Identity*⁷⁶, josta on ollut apua erityisesti flow-käsitteen kohdalla. Flow on freestylella (kuten muussakin hiphopissa) hyvin olennainen elementti ja siksi käsittelen sitä analyysiosiossa erillisessä luvussa.

Suomalaisista tutkimuksista työni kannalta merkittävin on ollut Dragana Cvetanovicin pro gradu *“Riimivirta loputon, taatusti voittamaton, joo!” Suomalaisen rap-lyriikan riimistä ja runomitasta*⁷⁷. Gradun nimen mukaisesti Cvetanovic tutkii suomalaisen rap-lyriikan riimiä ja runomitaa. Itse käsittelen samaa freestyle-rapin kontekstissa ja Cvetanovicin työ tarjoaakin arvokkaan vertailukohdan tutkimukselleni. Toinen hyödyllinen tuki on ollut suomalaisen rap-lyriikan tematiikkaa käsittelevä Matti Niemisen essee *Ei ghettoja, ei ees kunnon katuja. Hiphop suomalaisessa kontekstissa*⁷⁸.

Näiden lisäksi erityisesti freestylen riimin määrittelyssä ja analyysissa on apua tarjonnut Pentti Leinon kirja *Kieli, runo ja mitta*⁷⁹, joka käsittelee suomenkielisen kirjallisen runon riimiä ja mittaa. Leinon perusteellinen analyysi on yhtäältä tarjonnut omalle riimitutkimukselleni tarvittavat välineet ja terminologian sekä toisaalta antanut freestyle-lyriikalle tärkeän peilauspinnan suomalaisesta kirjallisesta lyriikasta.

Edellä mainitut tekstit ovat olleet avuksi nimenomaan aineistoni analyysissa. Myös monista muista teksteistä on ollut apua, mutta niiden luetteleminen ei tässä yhteydessä ole relevanttia. Apua olen tarvinnut myös hiphop-musiikin ja -kulttuurin historiaa käsittelevään lukuun (luku kolme). Keskeisimpinä tietolähteinä ovat toimineet Jeff Changin, Greg Dimitriadisin, Heikki Hilamaan ja Seppo Varjuksen tekstit sekä suomalaisen hiphopin osalta Jani Mikkosen hiphop-historiikki.⁸⁰

⁷⁶ Krims 2000.

⁷⁷ Cvetanovic 2003.

⁷⁸ Nieminen 2003.

⁷⁹ Leino 1982.

⁸⁰ Chang 2005, Dimitriadis 2004, Hilamaa & Varjus 2000, Mikkonen 2004.

2.5. Aineisto ja sen analyysi

Kuten johdannossa totesin, käytän tutkimuksessani kahta aineistoa. Ensimmäinen näistä on haastatteluaineisto, joka koostuu tekemistäni seitsemästä yksilöhaastattelusta. Haastateltavina oli kuusi suomalaisia hiphop-artisteja sekä yksi hiphop-tapahtumajärjestäjä. Toinen aineisto on vuoden 2005 Rapin SM-kisoissa esitetty freestyle-rap-lyriikka, joka on kokonaisuudessaan taltioitu ja julkaistu DVD-levyllä *Rap SM 2005 – Live taltiointi*. Esittelen seuraavaksi haastatteluaineiston ja jokaisen haastateltavan erikseen. Sen jälkeen kuvailen lyriikka-aineistoa ja Rapin SM-kisoja pääpiirteittäin. Lopuksi mainitsen vielä muutaman sanan aineiston analyysistä.

Tein haastattelut aikavälillä 16.5.–29.9.2007. Haastateltavina olivat (haastattelujärjestyksessä, taiteilijanimi oikean nimen jälkeen) Matti Salo alias Asa, Jon Korhonen alias Juno, Paul Mattsson alias Matinpoika, Rudy Kulmala alias Ruudolf, Matti Salminen alias Jodarok, Roopek⁸¹ sekä Pasi Palonen alias Kool Ski. Vastedes käytän haastateltavista heidän taiteilijanimiään, koska ne ovat nimiä, joita hiphop-yleisökin heistä käyttää. Poikkeuksena on Pasi Palonen, koska hän esiintyy haastatteluissa organisaattorina, ei niinkään hiphop-artistina. Kaikki haastateltavat ovat Jodarokia lukuun ottamatta syntyjään helsinkiläisiä. Tein haastattelut kasettinauhurilla Helsingissä – paitsi Ruudolfin haastattelun, jonka tein Riihimäellä. Haastattelut olivat yksilöhaastatteluja ja vapaamuotoisia. Pyrin käsittelemään tiettyjä samoja teemoja, vaikka haastattelut eivät noudattaneetkaan mitään ennalta laadittua kysymysrunkoa. Haastattelut vaihtelivat kestoaltaan 40 minuutista tuntiin ja 15 minuuttiin. Tekstissä viitataan haastatteluihin ilmoittamalla haastateltavan nimen sekä käsillä olevan puheenaiheen tarkan ajankohdan haastattelussa.

Asa (aiemmin nimellä Avain) on jo 90-luvun loppupuolella uransa aloittanut esiintyvä ja levyttävä hiphop-artisti – yksi Suomen tunnetuimmista. Ensimmäisen levynsä *Punainen tiili* hän julkaisi 2001.⁸² Haastatteluhetkellä hän oli 27-vuotias. Freestyle-rapia Asa on harrastanut kavereiden kesken ja lisäksi myös omilla keikoillaan. Juno sen sijaan edustaa hiphopin nuorempaa sukupolvea. Haastatteluhetkellä hän oli 20-vuotias aloitteleva artisti, vasta levysopimuksen tehnyt, mutta ei vielä levyttänyt. Juno on myös

⁸¹ Roopek ei halunnut paljastaa oikeaa nimeään.

⁸² *Asa (muusikko)* – *Wikipedia*. 2008. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Asa_%28muusikko%29>.

osallistunut useina vuosina Rapin SM-kisoihin ja sijoittunut niissä vuonna 2005 kolmanneksi, vuonna 2006 neljänneksi. Matinpoika on Junon kaveri, haastattelun aikaan 19-vuotias ja niin ikään aloitteleva artisti. Hänellä ei tosin toistaiseksi ole levysopimusta. Matinpoika on osallistunut Rapin SM-kisoihin vuonna 2005.

Ruudolf (aiemmin nimellä Rudy Rääväsuu) oli haastatteluhetkellä 23-vuotias ja kuuluu Asan ohella Suomen tunnetuimpiin hiphop-artisteihin. Ruudolf aloitti uransa vuosituhanen taitteessa freestyle-artistina, mikä Suomessa on varsin harvinaista, mutta on myöhemmin levyttänyt useita levyjä. Debyyttialbumi *Doupeimmat jumala seivaa* ilmestyi 2004. Sitä edelsi joukko omakustanteita. Hän on myös voittanut Rapin SM-kisat kahdesti, vuosina 2001 ja 2005. Jodarok taas oli haastattelun aikaan 27-vuotias, niin ikään jo 90-luvun lopulla räppäämisen aloittanut artisti. Hän on lähtöisin Joensuusta ja muuttanut vasta hiljattain Helsinkiin. Muutaman omakustanteen jälkeen ensimmäinen virallinen levy *Kehumatta paras* ilmestyi 2006 Kemmuru-yhtyeen kanssa. Jodarok tunnetaan taitavana freestylon esittäjänä. Hän esittää freestylea lähinnä keikoillaan.⁸³

Roopek oli haastatteluhetkellä 29-vuotias ja kuuluu suomalaisen hiphopin uranuurtajiin. Hän aloitti räppäämisen 90-luvun alussa, on tehnyt hiphop-aiheista radio-ohjelmaa ja järjestänyt freestyle-sessioita Helsinkiin vuosikymmenen loppupuolella. Hänet tunnetaan yhtyeistään Serkkupojat ja Ceebrolics, jonka ensimmäinen virallinen albumi *0* ilmestyi 2001. Sitä ennen ilmestyi jo 90-luvun puolella useita omakustanteita.⁸⁴ Pasi Palonen oli haastattelun aikaan 39-vuotias. Hän on haastattelihoista ainoa, joka edustaa suomalaisen hiphopin ensimmäistä, 80-luvulla aloittanutta sukupolvea. Hän ei itse ole räppääjä, vaan dj, tapahtumajärjestäjä ja levy-yhtiön omistaja. Palonen on ollut vuodesta 2002 lähtien Rapin SM-kisojen pääjärjestäjä.

Kuten voi huomata, haastateltavat muodostavat yhteisestä harrastuksestaan huolimatta varsin heterogeenisen ryhmän. Jokaisen haastateltavan puheissa painottuu heidän oma näkökulmansa freestylon tekemiseen, oma tyyli ja tekniikka sekä omat mielipiteet siitä, mikä on hyvää, mikä huonoa freestylea. Haastattelijat eivät suinkaan ole yhtä mieltä

⁸³ *Ruudolf* – Wikipedia. 2008. <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Ruudolf>>, *Kemmuru* – Wikipedia. 2008. <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Kemmuru>>.

⁸⁴ *Ceebrolics* – Wikipedia. 2008. <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Ceebrolics>>.

kaikista asioista, kuten jatkossa käy ilmi. Pyrin tuomaan esiin tätä näkemysten kirjoa siinä määrin kuin se on mahdollista ja asiayhteyden kannalta olennaista. Heterogeenisuus laajentaa muutenkin näköalaa koko aiheeseen: nuorten räppääjien, Junon ja Matinpojan, kautta aineisto kiinnittyy uuteen nousevaan hiphop-polveen. Kokeneempien artistien, Ruudolfin, Jodarokin, Asan ja Roopek:n puheissa taas kaikuvat vuosien kokemus ja sitä mukaa syventynyt näkemys räppäämisestä. Myös persoonallisuudet nousevat haastatteluissa esiin: Asa pohtii paljon hiphopin henkistä ulottuvuutta, kun taas Roopek on monessa mukana ollut pioneirihahmo. Jodarok laajentaa keskustelua Helsingin ulkopuolelle Joensuuhun. Räppääjien vastapainoksi Pasi Palonen tuo kuvaan mukaan tapahtumajärjestäjän näkökulman ja toisaalta valottaa suomalaisen hiphopin alkuaskeleita. Varsinaisen aineistoanalyysin lisäksi olen liittänyt haastattelusitaatteja myös Suomen freestyle-rapin historiaa käsittelevään taustoitukseen (luku se ja se?). Haastattelut olivat ainoa tietolähteeni tässä asiassa, joten sitaattien käyttö on perusteltua.

Kuten Franco Fabbri sanoo, ”koodin käyttö ei edellytä analyttistä kompetenssia”⁸⁵. Olen kuitenkin ollut onnekas siinä suhteessa, että olen löytänyt haastateltavakseni todella asiaansa perehtyneitä ja yhteistyökykyisiä henkilöitä. Kaikilla haastateltavillani on kyky katsoa freestyle-rapia ulkopuolelta, analyttisesti ja tunnistaa freestylen sisäisiä lainalaisuuksia. Tämän lisäksi he myös pystyvät pukemaan näitä asioita sanoiksi selkeällä ja ymmärrettävällä tavalla. Heidän ansiostaan haastatteluaineistoni on rikas ja informatiivinen.

Haastatteluaineistoani täydentää lyriikka-aineisto, vuoden 2005 Rapin SM-kisojen taltiointi. Kisojen järjestäjä oli Pasi Palosen Koolkat Records, joka myös julkaisi aineistona käyttämäni DVD:n. Se sisältää kaikki kisojen esitykset eli kilpailusuoritukset. Koolkat Records pidätti itsellään oikeuden kisojen videotaltiointiin ja äänitykseen eli vaikka olinkin paikalla seuraamassa kisoja, en itse saanut niitä taltioida. DVD:n kuvaus ja äänentaso ovat kuitenkin laadukkaita ja kuten sanottu, levy sisältää kaiken, mitä kisoissa esitettiin.

Kisat järjestettiin 5.11.2005 Helsingin Nosturissa, joka oli loppuunmyyty. Kisoissa oli

⁸⁵ Fabbri 1982: 61.

kaksi sarjaa, englannin- ja suomenkielinen, joista tässä tutkimuksessa keskitytään ainoastaan jälkimmäiseen. Suomenkielisessä sarjassa osanottajia oli yhteensä 22. Mukana oli myös kolme haastatteluhenkilöäni: Ruudolf, Matinpoika ja Juno. Vain yksi osanottajista oli nainen, Rebel. Jatkoonpääsijöistä päätti kolme tuomaria, jotka seurasivat esityksiä esiintymislavan laidalta. Lavalla oli myös juontaja, Mängimies, joka kuulutti osanottajat lavalle. Lisäksi lavalla operoi myös dj, jonka soittaman taustarytmin päälle osanottajat räppäsivät. Kun dj:n soitto katkesi, oli kilpailijan lopetettava. Yksittäiset rap-osuudet kestivät noin minuutin.

Kisat etenivät siten, että ensin kilpailijat esiintyivät yksinään. Suoritukseen kuului vapaa osio, joko improvisoitua tai etukäteen harjoiteltua lyriikkaa, sekä tämän jälkeen osio, jossa tuli improvisoiden räpätä tuomariston antamasta aiheesta. Näistä esityksistä tuomaristo valitsi kahdeksan jatkoonpääsijää. Tästä kisa eteni välieriin battle-muodossa, kahdenkeskinä kamppailuina, joissa häviöjä karsiutui ja voittaja pääsi jatkokon. Välierien jälkeen seurasi kaksi semifinaali-battlea, joiden voittajat pääsivät finaali-battleen, häviäjät pronssi-battleen. Battle-tilanteesta kerron lähemmin luvussa 4.1. Tässä vaiheessa tiedoksi riittää, että battleissa kilpailijat vuorottelivat keskenään noin minuutin mittaisilla osuuksilla. Normaalisti osuuksia oli kummallakin kilpailijalla kaksi, mutta muutama battle oli niin tasainen, että tuomarit vaativat vielä ylimääräisen kierroksen. Kuten edellä on jo käynyt ilmi, vuoden 2005 Rapin SM-kisat voitti Ruudolf.

Välieriin ja semifinaaleihin päässeiltä kilpailijoilta on luonnollisesti taltioitu enemmän lyriikkaa kuin karsiutuneilta. Kisojen neljä parasta räppääjää esiintyi yhteensä neljään otteeseen, kun taas heti alussa karsiutuneet kävivät lavalla vain kerran. Ajallisesti mitattuna esimerkiksi Ruudolfin räppäämistä on DVD:llä taltioituna yhteensä noin 13 minuuttia ja suurin piirtein saman verran riimitelyä on myös muilla finalisteilla. Säkeissä mitattuna lyriikan määrässä on variaatiota – osiot eivät ole pituudeltaan kiinteitä. Periaatteessa kovin suuresta aineistosta ei ole siis kyse, jos ajatellaan yksittäisiä osallistujia, mutta kaikki osallistujat yhteenlaskettuna materiaalia on yli puolitoista tuntia eli omiin tarpeisiini varsin kattavasti. En ole litteroinut aivan kaikkea materiaalia, vaan valikoinut tarpeitteni mukaan sopivia kokonaisuuksia. Lähinnä olen keskittynyt niihin räppääjiin, jotka ovat päässeet alkuosion jälkeen jatkokon.

Aineiston litteroinnin olen tehnyt huolellisesti. Haastatteluaineiston olen litteroinut

foneettisella tarkkuudella puhekielisinä muotoineen, virheineen, takelteluineen, toistoinneen ja slangisanoineen. Väli-merkkejä en ole käyttänyt, koska puheessakaan ei sellaisia esiinny. Pitkät tauot (noin sekunnin tai pitemmät) olen merkinnyt pilkulla, epäselvien sanojen edessä on kysymysmerkki ja kokonaan tunnistamattomien sanojen kohdalla kolme kysymysmerkkiä. Katkonaisten sanojen merkinä on sananjälkeinen viiva. Vierasperäisesti äännetyt englannin sanat olen merkinnyt kursivoidulla tekstillä. Pyrkimyksenäni on ollut saada litteraatio mahdollisimman lähelle sitä puhuntaa, jonka haastateltavat ovat alun perin puhetilanteessa tuottaneet. Näin annan haastateltavien puhua mahdollisimman suoraan ilman, että itse editoin tai pelkistän tekstiä helppolukuisemmaksi. Tällaisen muuntelun kautta osa alkuperäisestä informaatiosta katoaa tai muuttuu litteroijan tulkinnan värittämäksi. Puhutun puheen erilaiset painotukset, sanavalinnat ja vivahteet, jopa täytesanat ja takeltelut, luovat kuitenkin merkityksiä, joihin pelkällä kirjakielisellä referoinnilla ei pääse käsiksi. Sitaattien kautta voi suoraan seurata freestylen esittäjien omaa kieltä, ajattelua ja näkemyksiä. Olen varma, että monet esittämäni asiat eivät olisi edes ymmärrettävissä ilman haastateltavien valaisevia puheenvuoroja.

Lyriikka-aineistoni olen sen sijaan litteroinut kahdella eri tavalla: säetranskriptiolla ja tahtitranskriptiolla. Transkriptiot ovat muuten samat, mutta säetranskriptiossa rivinvaihto tapahtuu riimin jälkeen, tahtitranskriptiossa lyriikka on jaettu tahdin rajoja noudatellen riveihin: yhden tavun aikana lausutut sanat ovat samalla rivillä. Molemmilla tavoilla on etunsa ja kumpikin painottaa hieman eri asioita. Aineistoanalyysi etenee siten, että ensimmäiset viisi näytettä on litteroitu säetranskriptiolla, loput tahtitranskriptiolla. Olen liittänyt tahtitranskriptioon myös muita lisämerkkejä, jotka tarkentavat analyysia. Näihin palaan myöhemmin. Molemmissa transkriptioissa riimisanat ja tavut on merkitty kursivoidulla tekstillä ja tavuviivoilla. Epäselvät sanat on varustettu kysymysmerkillä ja kesken jääneet puolipisteellä. Sanat tai jaksot, jotka on lausuttu hyvin epäselvästi, olen korvannut kolmella kysymysmerkillä.

Säetranskriptiosta täytyy vielä mainita, että se ei vastaa täysin alkuajatustani. En siis ole vaihtanut riviä jokaisen riimisanan jälkeen, vaan olen sallinut pari poikkeusta: olen ottanut riimikatkokset (tahdit, joissa ei ole lainkaan riimiä) huomioon siten, että rivi vaihtuu niissä kohdin tahdinrajan mukaisesti. Olen myös ottanut sisäriimit (rivin tai tahdin keskellä olevat, ylimääräiset riimit) huomioon siten, että rivi vaihtuu vain

standardipositiossa olevien riimien myötä. Muutokset on tehty luettavuuden helpottamiseksi: tällä tavoin rivit eivät jää lyhyiksi tai kasva liian pitkeiksi. Tahtitranskriptiostakin on huomautettava, että myös se voisi olla vielä täsmällisempi. Hiphop-tutkimuksessa on havaittu hyväksi tapa, jossa lyriikan litteroinnin rinnalla juoksee taustamusiikin, biitin notaatio⁸⁶. Näin riimit voi vielä tarkemmin ajoittaa biittiin. Tässä tutkimuksessa ei kuitenkaan käytetä kyseistä tapaa mm. siitä syystä, että se vie huomattavasti enemmän sivutilaa.

Kuten edellä olen jo maininnut, käyn aineiston analyysissä läpi kaikki olennaiset keskustelussa esiin nousseet teemat ja lisäksi kaikki freestylea erityisenä rekisterinä määrittävät ominaispiirteet. Olen jakanut käsittelyn kolmeen lukuun.

Jokainen luku on oma erillinen kokonaisuutensa, ja yhdessä ne muodostavat kattavan kuvan suomenkielisestä freestylesta. Ensiksi käsittelen luvussa neljä freestylen eri ilmenemismuotoja tai alalajeja. Pohdin aineiston esiin tuomia freestylen alakäsitteitä, joiden eroja ja yhtäläisyyksiä pyrin valottamaan. Tämän jälkeen seuraa varsinainen rekisterianalyysi (luku viisi), tai tarkemmin ilmaistuna freestyleen liittyvän estetiikan kartoitus, jossa keskityn poimimaan freestylesta esiin ne piirteet, jotka ovat juuri sille ominaisia. Erillisen käsittelyn saavat freestylen poetiikka, flow, tematiikka, suhde kirjoitettuun rapiin sekä persoonallisuuden tavoittelu. Viimein luvussa kuusi tarkastelen freestylea esittäjän näkökulmasta: käyn läpi freestylen harjoittelua, freestylen suhdetta kieleen (erityisesti suomen kieleen) sekä freestylen kompositiota psykologivistiikan tasolla.

Olen päätenyt jakamaan haastattelu- ja lyriikka-aineiston tarkastelut erillisiksi jaksoiksi. Varsinainen piirreanalyysi, asioiden läpikäynti, nimeäminen ja johtopäätösten esittäminen tapahtuu haastatteluaineiston kautta. Kun tämä on tehty, havainnollistan tarvittaessa esitetyt asiat lyriikka-aineistosta poimituin esimerkein. Kaikkiin haastatteluaineiston kautta käsiteltyihin ilmiöihin ei kuitenkaan lyriikka-aineiston kautta voi tuoda lisävaloa – lyriikka-aineisto ei ole tarpeeksi laaja vastaamaan haastatteluissa käydyn keskustelun koko kirjoon. Erikseen lyriikan avulla valotettavat ilmiöt ovat battle-lyriikka (luku 4.1.), freestylen poetiikka (5.1.3.), freestylen tilannesidonnaisuus

⁸⁶ Krims 2000: 17-45, 93-122, Heikkilä 2008: 6-7.

(5.3.), freestyle ja formula (6.3.) sekä freestylen ajatteluprosessi (6.4.4.). Olen päätenyt aineistojen erilliseen käsittelyyn, koska lyriikkanäytteet on mielestäni sopiva esittää vasta sitten, kun lyriikkaa koskevat kulloisetkin havainnot ja termit on esitetty ja lyriikka on näin tullut helpommaksi lukea ja hahmottaa. Jako on helpottanut myös kirjoitusprosessia. On selvää, että aidosta lyriikasta poimitut havainnollistavat esimerkit ovat tässä tutkimuksessa ehdottoman tärkeitä. Havainnollistamisen lisäksi lyriikkanäytteillä on toinenkin tarkoitus: niiden kautta pääsee konkreettisesti näkemään, mitä ja minkälaista freestyle-lyriikka todella on.

Teoriaosion loppusanoina on todettava seuraavaa: kuten edellä on käynyt ilmi, freestylea ei tieteellisellä tasolla ole tutkittu lähes ollenkaan, varsinkaan Suomessa. Rekisterianalyyseja ei niin ikään ole Suomessa tehty juuri lainkaan⁸⁷.

Psykolinguistiikkaa on Suomessa tutkittu vain vähän ja folkloristiikkaan sitä on maailmanlaajuisestikin sovellettu vain marginaalisesti. Olen siis astunut monessa mielessä hyvin vähän kartoitetulle alueelle, jonka tutkimiseen käytän melko vähän sovellettuja metodeja. En koe tätä kuitenkaan ongelmaksi, sillä takanani on vankka teoreettinen, tutkimuksellinen ja ensyklopedinen kirjallisuus, joka monipuolisuudessaan tekee vähän tutkitun kohteenkin helposti lähestyttäväksi ja ymmärrettäväksi.

3. Taustoitusta aiheeseen: hiphopin pääelementit

Hiphop on terminä sikäli ongelmallinen, että se viittaa kahteen eri tarkoitteeseen, jotka ovat hierarkkisessa suhteessa: hiphop on eräs alakulttuuri, mutta samalla myös yksi tuon alakulttuuriin osatekijä. Toisin sanoen hiphop on afroamerikkalainen urbaani kulttuurimuoto, jonka yleisesti käsitetään rakentuvan neljästä osa-alueesta: hiphop-musiikki, breakdance-tanssi, graffiti-taide ja dj-toiminta. Jako juontaa juurensa jo hiphop-kulttuurin syntyyn ja neljä mainittua elementtiä on usein esitetty myötäsyntyisiksi, vaikka esimerkiksi graffiti-kulttuuri syntyi hiphop-musiikista erillään⁸⁸. Toisaalta hiphop-musiikin siirtyminen katuperformanssista populaarimusiikiksi ja äänilevyteollisuuden tuotteeksi on irrottanut musiikin lähtökontekstistaan, korostanut hiphopin verbaalisuutta ja johtanut koko hiphop-

⁸⁷ Poikkeuksena on Venla Sykärin (2003) kreetalaista runoperinnettä käsittelevä pro gradu.

⁸⁸ Ogg & Upsahl 1999: 19.

kulttuurin uudelleen määrittymiseen.⁸⁹ Hip-hop on toki muutakin kuin edellä mainitut elementit: siihen liittyy esimerkiksi erilaisia pukeutumistyyliä ja ideologioita.⁹⁰

Terminologiaa sekoittaa edelleen se, että hip-hop-musiikista käytetään myös nimitystä rap-musiikki. Näillä termeillä on kuitenkin osittain eri merkityskenttä ja niihin liitetään hiukan eri asioita. Rap viittaa nimenomaan musiikkiin ja sen omaan laulutekniikkaan, räppäämiseen. Laulutekniikka on kuitenkin levinnyt perinteisen hip-hop-musiikin ulkopuolelle esim. rockiin ja techno, joten kaikki räppäämistä sisältävä musiikki ei välttämättä ole hip-hopia.⁹¹ Koska hip-hop on tieteellisessä kirjallisuudessa yleisemmin käytetty termi, käytän itsekin sitä – sekä kulttuuriin että musiikkiin viitatessani. Kun viitataan suoraan freestyle-rapiin tai räppäämiseen laulutekniikkana, käytän kuitenkin termiä rap.⁹²

Hip-hop-musiikin keskeisiä toimijoita ovat mc ja dj. Mc (lyhenne sanoista *master of ceremonies*, suomalaisittain ”ämsee”) on hip-hop-musiikin vokalisti, räppääjä. Hän vastaa laulamisesta, mutta hän ei käytä tavanomaista melodista laulutapaa, vaan hip-hopin omaa laulutekniikkaa, räppäämistä. Yksinkertaisesti sanottuna räppääminen on rytmikästä puhelaulua. Räppäämisen estetiikkaan kuuluu, että se on riimillistä, ymmärrettävää ja taustamusiikin rytmin mukaan lausuttua. Toisin sanoen räppääminen kuuluu ”mennä biittiin” (*on beat*). Biitti on säännöllinen taustarytmi (ja -musiikki), jonka tuottaa dj, orkesteri tai beatboksaaja⁹³. Tärkeä on myös räppäämisen yhteydessä paljon käytetty käsite flow, jonka oletettavasti kaikki räppääjät tuntevat, mutta josta löytyy hyvin vähän kirjallisia määritelmiä. Adam Krimsin mukaan flow on räppääjän ”rytminen esitystapa”.⁹⁴ Hän liittää flow:n käsitteen hip-hopin alagenrejakoihin: eri hip-hop-tyyleissä käytetään erilaista flow:ta.⁹⁵

⁸⁹ *Hip hop music* – Wikipedia. 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_music>, Hilamaa & Varjus 2000: 139-152, George 2004: 46, Dimitriadis 2004.

⁹⁰ Krims 2000: 9-10, 46-92.

⁹¹ Nieminen 2003: 168.

⁹² Freestyle-rapista käytetään nimitystä freestyle-rap, ei freestyle-hiphop.

⁹³ Beatboksaamisesta ks. s. 30.

⁹⁴ Krims 2000: 15.

⁹⁵ Pihel 1996: 254, *Hip hop production* – Wikipedia. 2008.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_production>, Krims 2000: 46-92. Krimsin nimeämät erilaiset flow-tyylit esitellään tarkemmin sivuilla 84-85. Flow:n yhteys genreen tai räppääjän asuinpaikkaan ei ehkä niin selvä kuin Krims väittää, mutta on silti tärkeä huomata että eri rap-genreihin kuuluu myös erilaisia räppäystyylejä. Tämän Krims itsekin tosin myöntää. Tärkeä on myös huomata, että genrejen kehittymisen lisäksi myös flow on kehittynyt.

Keskeistä tematiikkaa hiphopissa edustavat myös kysymys aitoudesta ja autenttisuudesta. Hiphop-artistin pitää olla jollain tavalla aito ja tämän aitouden määrittää viime kädessä koko hiphop-yhteisö. Tematiikkaan liittyy olennaisesti myös teeskentelyä ja epäaitoutta merkitsevä englannin verbi *front* (subst. *fronting*). Cecilia Cutlerin mukaan hiphop-estetiikassa aitous liittyy ihmisen kytköksiin katutasolle, arvostukseen elävän hiphop-yhteisön piirissä ja siihen, että esiintyy sellaisena kuin todellisuudessa on.⁹⁶

Dj eli disc jockey (suomalaisittain ”deejii” tai ”diitsei”) tuottaa taustamusiikin soittamalla levyiltä musiikkia ja manipuloimalla soivaa ääntä erilaisin tekniikoin. Näitä ovat esimerkiksi scratching, jossa dj liikuttaa vinyylisoittimessa pyörivää levyä kädellään nopeasti eteen ja taakse, jolloin syntyy raapimista muistuttavaa ääntä⁹⁷. Nykyisin hiphop-artistit käyttävät keikoillaan usein valmista taustanauhaa tai -orkesteria, jolloin dj:tä ei joko tarvita ollenkaan tai hän on siirtynyt pääinstrumentalistin roolista yhdeksi taustaorkesterin jäsenistä.⁹⁸ Edellä mainittujen lisäksi muita hiphop-kulttuuriin liittyviä keskeisiä käsitteitä ovat mm. *beatboxing*, jota on kutsuttu hiphopin viidenneksi elementiksi. Termi tarkoittaa erilaisten perkussiivisten äänien, rytmien, melodioiden ja muiden ääniefektien muodostamista ja jäljittelemistä suullisesti. Yleisimmin beatboxingissa jäljitellään rumpukomppia.⁹⁹

3.1. Hiphopin historiaa

Yhtenä hiphop-musiikin juurista pidetään jamaikalaisia sound system -ulkoilmatansseja, joissa juontava dj kannusti tanssijoita ja kehuskeli itseään mikrofoniin (toasting). Jotkut vetävät hiphopin juuria myös Yhdysvalloissa 60-luvulla esiintyneisiin, sanoituksissaan vahvasti kantaaottaviin afroamerikkalaisiin puhelaulajiin, Last Poets -ryhmään ja Gil Scott-Heroniin¹⁰⁰. Niin ikään hiphopin ja rapin on katsottu olevan suoraa jatketta

⁹⁶ Cutler 2003: 218, Krims 2000: 91-92. Aitouden ongelmaa suomalaisessa kontekstissa käsittelevät Nieminen 2003 ja Heikkilä 2008.

⁹⁷ *Scrath* = raapia; raaputtaa; raapustaa (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 1106-1107).

⁹⁸ Hilamaa & Varjus 2000: 139-143.

⁹⁹ Hilamaa & Varjus 2000: 139-143, Pihel 1996: 254, *Hip hop production* – Wikipedia. 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_production>, *Beatboxing* – Wikipedia. 2008. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Beatboxing>>.

¹⁰⁰ *Hip hop music* – Wikipedia. 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_music>. Kaikki eivät kuitenkaan pidä em. afroamerikkalaisten puhelaulajien merkitystä hiphopin syntyyn olennaisena. Ks. esim. Ogg & Upshal 1999: 40-41.

afroamerikkalaisten monimuotoiselle suulliselle perinteelle¹⁰¹, jossa sanallisia taitoja on eri tavoin käytetty yleisön viihdyttämiseen ja keskinäiseen kilvoitteluun¹⁰². Hip-hop-tutkija Tricia Rose painottaa kuitenkin, että hip-hop ei varsinaisesti ole suullinen perinnemuoto, vaan ”suullisuuden ja postmodernin teknologian kompleksinen fuusio”¹⁰³.

Itse hip-hop-musiikki syntyi 1970-luvulla New Yorkin Bronx-kaupunginosassa, jota asuttivat köyhät, jengisotia keskenään käyvät afrikkalaista ja latinalaista alkuperää olevat nuoret. Hip-hopin varsinaisena isähahmona pidetään Kool Herciä, joka järjesti Bronxissa ulkoilmatansseja, soitti siellä levyjä itse keksimällään tekniikalla¹⁰⁴ ja alkoi myös höystää musiikkia puhumalla tai antamalla jonkun muun puhua mikrofoniin – tapa, johon hän oli tutustunut asuessaan Jamaikalla. Höystämiseen kuului yleensä myös riIMITTelyä, joka alkoi vähitellen kehittyä sisällöltään monimutkaisemmaksi ja vaativammaksi. Kool Herc sai paljon jäljittelijöitä ja uusi hip-hopiksi kutsuttu musiikkityyli levisi pian myös Bronxin ja New Yorkin ulkopuolelle.¹⁰⁵

Aluksi hip-hop oli tanssipaikoilla tuotettua elävää musiikkia, johon breakdance-tanssi liittyi saumattomasti. Musiikin kaupallinen potentiaali havaittiin kuitenkin pian ja ensimmäinen kaupallinen hip-hop-äänite oli Sugarhill Gangin ”Rapper’s Delight”-kappale, josta tuli suuri menestys vuonna 1979.¹⁰⁶ Äänilevyteollisuus ei ainoastaan muuttanut hip-hopia pienten piirien harrastuksesta massoille suunnatuksi myyntituotteeksi; se myös muutti hip-hopin sisäistä rakennetta ja kontekstia. Greg Dimiatriksen mukaan ”huomio kiinnittyi rapin verbaaliin diskurssiin vähentäen tanssin, yhteisen kokoontumisen ja elävää esitystä luovien ihmisten merkitystä.”¹⁰⁷

¹⁰¹ Näillä väitteillä on erityisesti haluttu korostaa hip-hopin suullista olemusta, vaikka kyseessä onkin postmoderni populaarikulttuurin massatuote (Rose 1994: 25-26).

¹⁰² Afroamerikkalaiseen suulliseen perinteeseen kuuluvat mm. riimilliset kaskutarinat (toast) sekä kahdenkeskinen kilvoittelu lyhyillä sanaleikeillä, joihin usein liittyy vastustajan pilkkaaminen (dozens) (Abrahams 1970: 39-49).

¹⁰³ Rose 1994: 85.

¹⁰⁴ Kool Herc seurasi soittaessaan tanssijoita ja huomasi, että nämä innostuivat aina kun kappaleessa oli lyhyt pelkkää rumpurytmiä sisältävä välikohta. Hän kehitti tekniikan, jolla hän venytti tätä välikohtaa siten, että soitti kahdessa levysoitimessa kahta samaa levyä vuorotellen samalta kohdalta niin, että rytmi ei katkenut. Tekniikka sai nimen *merry-go-round* ja välikohtia kutsuttiin nimellä *break*. Tanssijat alkoivat kehittää välikohtiin sopivaa tanssityyliä, joka sai nimen *breakdance* (Chang 2005: 77-82).

¹⁰⁵ Chang 2005: 41-85; George 2004: 45-52; Hilamaa & Varjus 2000: 139-148.

¹⁰⁶ *Hip hop music* – Wikipedia. 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_music>.

¹⁰⁷ Dimitriadis 2004: 427.

Hiphop on kehittynyt ajan myötä tyyliltään ja sanomaltaan. Alkuaikojen hauskanpito sai 80-luvulla rinnalleen yhteiskunnallisesti kantaaottavia artisteja, kuten Grandmaster Flash and The Furious Five ja Public Enemy. 80-luvun lopulla kehittyi uudenlainen gangsta rapiksi nimetty suuntaus Los Angelesissa. Se hylkäsi poliittisuuden ja kertoi realistisesti katuelämän väkivallasta ja huumeista. Sanoitusten suorasukaisuus, poliisiviha ja naisten halventaminen herättivät paheksuntaa. Keskeisiä nimiä olivat Ice Cube ja N.W.A. Katurealismi, väkivalta ja uho nousivat gangsta rapin myötä 1990-luvun ja edelleen 2000-luvun hiphopin vallitseviksi trendeiksi. Toinen vahva juonne on ollut viihteellinen, r&b-vaikutteinen, vahvasti seksuaalinen ja seksistinen hiphop. 2000-luvulla hiphop on myös monipuolistunut ja jakautunut lukuisiin erilaisiin alagenreihin, joilla on omat yleisönsä.¹⁰⁸

Hiphop ei ole pelkästään rajoittunut afroamerikkalaiseen väestöön. Alusta alkaen kehityksessä olivat mukana myös New Yorkin latinot ja puertoricolaiset¹⁰⁹. 80-luvun puolivälin suurmenestys, valkoisten muodostama Beastie Boys sai myös valkoisen väestön kiinnostumaan hiphopista. Niin ikään 2000-luvun menestyksekkäimpiä räppääjiä on valkoinen Eminem, jota on pidetty ”valkoisen hiphop-uskottavuuden ilmentymänä”, valkoisten hiphop-harrastajien innoittajana ja esikuvana¹¹⁰.

Hiphop on myös globaali ilmiö. Sugarhill Gangin menestys noteerattiin heti myös ulkomailla ja 80-luvun puolella hiphop levisi hyvin nopeasti Yhdysvaltain ulkopuolelle. Innostus ulkomailla ei jäänyt kuitenkaan kuluttajatasolle, vaan eri maihin alkoi syntyä myös paikallista hiphop-tuotantoa, niin englanniksi kuin omalla äidinkielelläkin. Ranska ja ranskan kieli kulkivat aluksi kehityksen etunenässä, mutta nykyään hiphopia tehdään koko Euroopassa, oikeastaan kaikkialla maailmassa – jopa sellaisissa eksoottisissa paikoissa kuin Oseaniassa ja Grönlannissa. Hiphop-tutkija Tony Mitchellin mukaan hiphopista on tullut ”nuorison maailmanlaajuisen yhdentymisen äänitorvi ja väline paikallisen identiteetin muokkaamiseen kaikkialla maailmassa.”¹¹¹ Nykyisin Yhdysvaltain ulkopuolisessa hiphopissa korostuvat yhtä lailla paikallinen kieli, kulttuuri

¹⁰⁸ Hilamaa & Varjus 2000: 153-202, Williams 2007: 69-72.

¹⁰⁹ George 2004: 47, 50, *Hip hop music* – Wikipedia. 2008.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_music>.

¹¹⁰ Cutler 2003: 219.

¹¹¹ Mitchell 2001: 1-2.

ja puheenaiheet kuin hiphopin afroamerikkalainen alkuperä.¹¹² Syyksi hiphopin leviämiseen ja suosioon on nähty, että hiphop on hyvin joustava ja helposti opittava kommunikaation väline, joka soveltuu vaivattomasti erilaisiin kulttuureihin ja erilaisiin viesteihin.¹¹³ Hiphopilla, kuten musiikilla yleensä, on myös kyky luoda ja vahvistaa paikallisia identiteettejä sekä luoda globaaleja yhteisöjä. Mitchell kutsuu tätä voimaa ”globalisaatioksi”.¹¹⁴

3.2. Freestyle-rapin taustaa

Yksinkertaisesti sanottuna freestyle-rap tarkoittaa sellaista rapia, joka syntyy esitystilanteessa vapaasti improvisoiden. Sanat ja riimit luodaan esityshetkellä ja ne ovat usein myös sisällöltään sidoksissa esityshetkeen. Freestyle-rapia esitetään monissa tilanteissa: räppääjät voivat riimitellä vapaasti keskenään esimerkiksi kadunkulmassa tai jonkun kotona. Keikkailevat hiphop-artistit voivat myös esittää improvisoituja osuuksia keikoillaan muun materiaalin lomassa. Tunnetuin freestyle-rapin forum ja muoto lienee kuitenkin freestyle-battle, jossa kilpaillaan freestyle-taitojen paremmuudesta. On kuitenkin huomautettava, että tietyissä hiphop-piireissä freestyle tarkoittaa ei-improvisoitua räppäämistä, valmiin lyriikan vapaamuotoista tulkintaa.¹¹⁵ Tässä tutkimuksessa freestylella viitataan kuitenkin pelkästään improvisoituihin rapin.

Freestyle-battleissa kaksi freestylen taitajaa kilvoittelee riimittelytaidoillaan yleisön edessä. Yleisenä pääperiaatteena ja tavoitteena battleissa on pyrkiä halventamaan ja solvaamaan vastustajaa nokkelin sanakääntein. Tästä käytetään nimitystä *dissing* (suom. ”dissaus”, ”dissaaminen”). Yleisö reagoi aktiivisesti ja voimakkaasti esitykseen ja yleensä myös päättää lopulta, kumpi kisaajista on voittaja. Battlet voivat olla yksittäisiä kadunkulman mittelöitä tai laajempia kilpailukokonaisuuksia, joissa edetään alkueristä finaaliin. Monet menestyvät hiphop-artistit ovat aloittaneet uransa battleissa.¹¹⁶

¹¹² Ogg & Upsal 1999: 51-60; Mitchell 2001: 1-12. Mitchell (2001: 10-11) nimenomaan painottaa hiphopin paikallisten elementtien tärkeyttä esittäen, että Yhdysvaltain ulkopuolella hiphopiin nykyisin imetään vaikutteita paljon laajemmin kuin sen syntymaassa. Hän harmittelee lisäksi, että amerikkalaisessa hiphop-tutkimuksessa yhdysvaltain ulkopuolinen hiphop nähdään edelleen (2001: 10) ”afroamerikkalaisten omistaman muotokielen eksoottisena johdannaisena.”

¹¹³ Nieminen 2003: 169-170, 173, 187.

¹¹⁴ Mitchell 2001: 32-33, Williams 2007: 75-76.

¹¹⁵ *Freestyle rap* – Wikipedia. 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Freestyle_rap>. Improvisoinnin ja freestylen suhteesta tarkemmin ks. luku 5.3.

¹¹⁶ *Freestyle rap* – Wikipedia. 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Freestyle_rap>, Fitzgerald 2005.

Afroamerikkalaisten suullista perinnettä laajalti tutkinut Roger Abrahams esittää, että afroamerikkalaiset ”käsittävät yleisesti elämän --- konflikti-mallin kautta”¹¹⁷. Tasa-arvoisen yhteiskuntanäkemyksen sijaan afroamerikkalaiset näkevät yhteiskunnan epätasa-arvoisena, täynnä konfliktia – ei pelkästään valkoisten ja afroamerikkalaisten välillä vaan myös afroamerikkalaisen yhteisön sisällä. Tämä konflikti-ajattelu heijastuu myös afroamerikkalaisten suullisessa perinteessä, joka sisältää useita keskinäiseen kilvoitteluun liittyviä traditioita.¹¹⁸ Freestyle-rap, ja varsinkin freestyle-battle, on helppo nähdä Abrahamsin ajatusten kautta. Tricia Rosen mukaan ”hiphop on loputonta taistelua statuksesta, arvostuksesta, ryhmän ihailusta”¹¹⁹, johon eripura ja välirikot kuuluvat olennaisesti, ”niistä voi saada nautintoa ja niitä voi jopa suunnitella”¹²⁰. Kilpailun voi nähdä vahvistavan sekä yksilön että ryhmän identiteettiä ja samalla se ylläpitää ja kehittää traditiota eteenpäin. Kilpailuvietti on myös yleismaailmallinen ilmiö: vastaavia sanailuun liittyviä kilpailuja on monissa muissakin kulttuureissa ja traditioissa¹²¹. Maailmalta löytyy freestylen lisäksi myös muita improvisointiin perustuvia runoperinteitä, kuten esimerkiksi baskien bertsolaritza-runous¹²².

Freestyle-rap on kuitenkin muutakin kuin kilpailua. Sitä voi esittää yksin tai ryhmässä aiheesta kuin aiheesta ilman, että esitykseen liittyisi kilpailuasetelmaa tai vastustajan halventamista. Sellaisesta freestylesta, jossa on mukana enemmän kuin yksi henkilö, mutta joka ei välttämättä sisällä kilpailua, käytetään usein nimitystä *cypher* (esiintyy myös asussa *cypher*). Yleensä joukko freestyle-taitajia kerääntyy yhteen ja alkaa riimitellä, kukin vuorollaan. Paikalla voi olla myös yleisöä. Cypherissa aiheet vaihtelevat tilanteen ja esittäjän mukaan hyvin vapaasti. Vaikka kyse ei olekaan kilpailusta, myös cypheriin liittyy luonnollisesti taituruuden esittelyä ja näytönhalua.¹²³

Wikipedian mukaan varsinainen freestyle-rap on syntynyt Yhdysvaltain itärannikon

¹¹⁷ Abrahams 1970: 30.

¹¹⁸ Abrahams 1970: 26–56. Hyvä esimerkki tällaisesta kilpailuperinteestä on *dozens*, jossa kilvoitellaan lyhyillä (pilkkaavilla) sanaleikeillä.

¹¹⁹ Rose 1994: 36.

¹²⁰ Rose 1994: 39.

¹²¹ Läpileikkaus suullisen runouden kilpailutraditioista löytyy teoksesta Brogan, T. V. F & Preminger, Alex (toim.) 1993: 925-927.

¹²² Gorka Aulestian bertsolaritzaa käsittelevä kirja *Improvisational Poetry from the Basque Country* (1995) sisältää katsauksen erilaisiin improvisointiin perustuviin runoperinteisiin (sivut 126–136).

¹²³ Fitzgerald 2005.

hiphop-piireissä 1970-luvun lopussa.¹²⁴ Tähän täytyy kuitenkin lisätä, että jo hiphopin syntyvaiheilla dj:den käyttämä toasting ja siitä kehittynyt räppääminen olivat esitystilanteessa luotua puhelaulua, ainakin osittain improvisoitua. Siihen kuului erilaisia kliseitä tai hokemia (vrt. formulat), tarkoituksettomia sanoja, paikalla olevien henkilöiden nimiä, mutta myös improvisoituja säepareja.¹²⁵

Freestyle-rapin suosio laantui hetkellisesti 1990-luvun alussa. Wikipedian mukaan syynä tähän oli, että freestyle-rapin oli yhä vaikeampi vastata levytetyn hiphopin sanoitusten monimutkaisemmiksi kehittyneiden riimien ja metriikan haasteeseen.¹²⁶ Levytetty hiphop oli kehittynyt myös sanomallisesti: siitä oli tullut narratiivinen ja informatiivinen taidemuoto¹²⁷. Toisaalta freestyle-termi on 90-luvulla kokenut myös eräänlaisen inflaation monien räppääjien väittäessä esittävänsä freestylea, vaikka kyse ei ole ollutkaan improvisoinnista. Freestyle-rap lähti kuitenkin uuteen nousuun 2000-luvun alussa, kun Yhdysvaltain eri TV-kanavilla alettiin esittää freestyle-battleja. Toisaalta nousuun vaikutti myös suosittu Eminemin elämästä kertova elokuva, 8 Mile (vuodelta 2002), jossa kuvataan, miten Eminem nousi suosioon freestyle-taitojensa ja battle-menestyksensä kautta.¹²⁸ Nykyisin freestyle on globaali ilmiö, josta voi perustellusti käyttää Lauri Hongon termiä megagenre. Freestylea kuunnellaan ja harrastetaan siellä missä muutakin hiphop-kulttuuria. Epäviralliset freestylen maailmanmestaruuskisat (World Rap Championships) kattavat tällä hetkellä neljä maata. Internetissä leviää eri maissa kuvattuja harrastelijavideoita, joissa esitetään freestylea lukuisilla kielillä.¹²⁹

Freestyle-rap kuuluu niihin suullisen runouden traditioihin, jotka ovat syntyneet kirjallisessa kulttuurissa. Tutkija Erik Pihel puhuukin freestyle-rapista myöhäiskirjallisena kulttuurina (*post-literate culture*). Freestyle-rapilla on

¹²⁴ *Freestyle-rap – Wikipedia*. 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Freestyle_rap>. Wikipedia on tässä yhteydessä käyttökelpoinen lähde, sillä freestylesta ei löydy juuri lainkaan tieteellistä kirjallisuutta.

¹²⁵ Dimitriadis 2004: 425-426. Dimitriadis toteaa kiintoisasti, että ensimmäinen levytetty rap-kappale, *Rapper's Delight*, sisältää paljon tällaisia tyypillisiä hiphop-hokemia (kuten "come alive y'all and gimme what you got") ja tarkoituksettomia sanoja (kuten "di bi di bi, pop the pop you don't dare stop"). Kappaletta voidaan siis pitää eräänlaisena todistena tai fossiilina hiphopin alkuperäisestä, esitystilanteesta tapahtuneesta kompositiosta.

¹²⁶ *Freestyle-rap – Wikipedia*. 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Freestyle_rap>.

¹²⁷ Dimitriadis 2004: 427-429.

¹²⁸ *Freestyle-rap – Wikipedia*. 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Freestyle_rap>.

¹²⁹ World Rap Championships kattoi vuonna 2007 neljä maata: Yhdysvallat, Kanadan, Iso-Britannian ja Australian. <<http://www.worldrapchampionships.org/>>. Internet-videopalvelu Youtubesta löytyy erilaisilla hakusanoilla runsaasti freestyle-videoita, joissa räpätään lukuisilla eri kielillä, esim. saksaksi, ruotsiksi, venäjäksi, ranskaksi, turkiksi ja suomeksi. *Youtube – Broadcast Yourself*. 2008. <<http://www.youtube.com>>.

kompleksinen suhde kirjoitukseen: monet artistit esittävät rinnan sekä improvisoitua että kirjoitettua lyriikkaa. Periaatteessa nämä ovat kaksi jyrkästi toisistaan erillään olevaa taidemuotoa, mutta joidenkin lähteiden mukaan (esim. Wikipedian) myös freestyle-rapissa voidaan käyttää apuna kirjoitettuja ja/tai harjoiteltuja sanoituksia ja riimejä, kun muuta ei tule mieleen. Puhdas kirjoitettuihin riimeihin nojaamaton improvisaatio on kuitenkin arvostetumpaa.¹³⁰

Freestyle-rapia on tutkittu hyvin vähän. Jo aiemmin mainitsemani tutkija Erik Pihelin essee on kuitenkin hyvä yleisesitys aiheesta. Siteeraan Piheliä analyysiosiossani moneen kertaan, joten tässä yhteydessä riittää vain pieni tiivistelmä hänen ajatuksistaan: Pihelin mukaan freestylessä metriikka on vapaampaa kuin levytetyssä hiphopissa. Hän jakaakin freestylen mieluummin rytmisiin kuin metrisiin yksiköihin. Toisaalta freestyle on laji, jossa on sekä kirjallisia että suullisia elementtejä. Lisäksi hänen mukaansa freestylen kompositiossa käytetään hyväksi formuloita samalla tavoin kuin esimerkiksi homeerisessa epiikassa.¹³¹

3.3. Hiphop Suomessa

Suomeen tieto hiphop-kulttuurista kiiri vuonna 1983 median ja eri instituutioiden välityksellä. Helsinkiin ja muihinkin kaupunkeihin syntyi ryhmiä, jotka harrastivat graffitien tekoa, break dancea ja hiphop-musiikkia. Toiminta oli marginaalista ja musiikki, jota tehtiin, ammensi suoraan yhdysvaltalaisilta esikuvilta. 80-luvun keskeisimmät suomalaiset hiphop-yhtyeet Master Brothers ja Damn the Band jäivät vain pienen piirin tietoon.¹³²

Suuren yleisön hiphop tavoitti Suomessa 1980-luvun lopulla, kun ns. huumorirap saavutti suosiota. Tunnetuin huumorirap-yhtye oli hyvinkääläinen Raptori, joka nousi myyntilistoille vuonna 1990 debyyttialbumillaan *Moe!*. Muita samaan ilmiöön kuuluvia artisteja olivat MC Nikke T ja Pääkköset. Suosio oli kuitenkin vain lyhytaikainen ja huumorirapia voi tavallaan pitää erillisenä ilmiönä edellä mainittuun, hiphopiin

¹³⁰ *Freestyle-rap – Wikipedia*. 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Freestyle_rap>, Pihel 1996: 267. Vaikka Pihel myöntää, että kirjoitettu ja suullinen ovat freestyle-rapissa yhtä, hän maailailee hieman samanlaisia pessimismin sävyttämiä tulevaisuuskuvia kirjoituksen vaikutuksesta freestyleen kuin Albert Lord (1960: 20, 128-130) teki guslar-laulajien kohdalla.

¹³¹ Pihel 1996.

¹³² Isomursu 1995: 63-70, Mikkonen 2004: 29, 36-42, 109.

elämäntapana suhtautuvaan alakulttuuriin nähden: monet ”varsinaiset” hiphop-harrastajat eivät hyväksyneet huumorirapia, ja asennoituminen on yhä edelleen varsin negatiivista. Syyt asennoitumiseen ovat moninaiset ja liittyvät autenttisuuteen. Huumorirap oli nimensä mukaisesti vahvasti huumoripainotteista, tanssipopin ja hiphopin välimaastoon sijoittuvaa musiikkia, jossa räpättiin suomeksi.¹³³

Huumorirap-buumin laannuttua suomalainen hiphop jatkoi edelleen marginaalissa, alan harrastajien toimintana. Suomeksi ei rohjettu räpätä huumorileiman takia. Toiminta harrastajapiireissä oli kuitenkin viriiliä: klubeja järjestettiin 90-luvun alusta lähtien enenevässä määrin ja muutamat yhtyeet, mm. Damn the Band ja tamperelainen Nuera, jatkoivat englannin kielellä. Pikkuhiljaa kuvaan alkoi ilmaantua myös suomen kielellä räppääviä artisteja. Ensimmäinen uuden aallon virallinen suomenkielinen hiphop-julkaisu oli Fintelligens-yhtyeen single *Voittamaton* vuodelta 1999. Seuraavana vuonna ilmestyi debyyttialbumi *Reνεςanssi*. Fintelligensin myötä Suomessa alkoi todellinen hiphopin maihinnousu, joka oli aiempaa huumorirap-aaltoa huomattavasti laajempi ja kestävämpi. Uudesta hiphop-aallosta tuli suurmenestys ja suomenkielinen hiphop vakiintui kiinteäksi osaksi suomalaista populaarimusiikkia.¹³⁴

2000-luvulla suomenkielinen hiphop on levinnyt koko maahan ja myös monipuolistunut huomattavasti. Artisteja löytyy kaikkialta Suomesta ja monet räppääjät ovat alkaneet tuoda omaa murretaustaansa esille räppäämisessään: esimerkiksi rovaniemeläinen Tulenkantajat on räpäyttänyt rohkeasti omalla murteellaan. Miesvaltaiselle alalle on ilmestynyt myös naisia, näistä tunnetuimpana Mariska. Sanomallisesti ja musiikillisesti suomenkielisen hiphopin kirjo on nykyisin laaja: skaala yltää Stigg Doggin

¹³³ Mikkonen 2004: 49-51. Asennoitumista huumorirapia kohtaan kuvaa hyvin Bomfunk MC's-yhtyeen keulahahmon Raymond Ebanksin luonnehdinta: ”ne kyllä pilasi sen, teki räpistä vitsin. Yhteiskunta ei sitten ollut valmis puhumaan niistä asioista mistä me oltais haluttu puhua” (Mikkonen 2004: 52). Asenteet ovat osittain levinneet jopa tieteelliseen diskurssiin. Esimerkiksi Saija Kuivaksen (2003: 24) mukaan Raptorin musiikki oli ”pikemminkin tanssipoppia kuin rapin tarjoamien ideologisempien mahdollisuuksien todellista hyödyntämistä. Nykyään tilanne on toinen.” Jani Mikkonen (2004: 20) taas puhuu Raptorista ”hiphopia hyödyntävänä myyntikikkana”. Itse pidän kriittistä suhtautumista mielenkiintoisena, kulttuurin vastaanottoon, autenttisuuteen ja muutokseen liittyvänä ilmiönä, joka ansaitsisi aivan erityisen tutkimuksensa. Sivusin itse aihetta proseminaarityössäni, jossa vertailin Fintelligenssin ja Raptorin sanoituksia (Palonen 2005). En selitä jyrkkää asennoitumista niinkään kehnolla laadulla (Raptorin teki mm. varsin terävästi kantaaottavia tekstejä, mikä kriitikissä yleensä tyystin unohdetaan), vaan aitouden problematiikalla. Johan Fornäsin (1998: 331-338) mukaan autenttisuuden ja aitouden ongelmat liittyvät kaikkeen kulttuuriin: jokin koetaan aidoksi ja jokin ei. Aitouden määrittävät kulttuurin sisäiset, ajan muovaamat kriteerit. Toisaalta Adam Krims (2000: 91) ja Cecilia Culter (2003) toteavat, että hiphop on alakulttuuri, jossa juuri aitous ja genren koodien noudattaminen ovat poikkeuksellisen vakavasti otettuja ja tarkoin varjeltuja asioita.

¹³⁴ Mikkonen 2004: 52-57, 62-63, 77-81.

vihteellisestä r&b-rapista Asan kantaottavaan sanomaan. Vaikka yhdysvaltalainen hip-hop on edelleen monille suurin esikuva, ovat monet (esim. Juhani ja Ceebrolistics) kehittäneet hip-hopia varsin omaperäiseen suuntaan. 2000-luvulla on suomalaisessa hip-hopissa tapahtunut myös rakennemuutos: vuosituhannen taitteen suursuosion myötä monikansalliset levy-yhtiöt kiinnittivät paljon artisteja. Nykyisin kotimaisen hip-hopin menekki on kuitenkin hieman tasoittunut ja julkaisutoiminta tapahtuu pitkälti omakustanteiden sekä pienten levy-yhtiöiden (kuten Monsp ja 3rd Rail) kautta.¹³⁵

Suomalainen hip-hop on siis jaettavissa ainakin kolmeen peräkkäiseen sukupolveen, jotka voidaan ajallisesti kiinnittää kolmeen vuosikymmeneen. Sukupolvet eroavat toisistaan monessa suhteessa. 80-luvulla aloittaneet ovat tuoneet hip-hop-kulttuurin Suomeen, 90-luvulla aloittaneet ovat tuoneet suomen kielen hip-hopiin, tehneet ensin hip-hopista viriilin alakulttuurin ja sitten menestyvän, asemansa vakiinnuttaneen genren. Vuosituhannen vaihteen buumin jälkeen aloittaneet artistit taas ovat olleet ensimmäisiä, joilla on ollut mahdollisuus ottaa vaikutteita ulkomaalaisten esikuvien lisäksi myös suomalaisilta levyttäviltä hip-hop-artisteilta.

3.4. Freestyle-rap Suomessa

Suomenkielisen freestylen vaiheista ei löydy kirjallisia lähteitä juuri lainkaan. Tärkein (ja käytännössä ainoa) tietolähteeni tässä asiassa onkin ollut oma haastatteluaineistoni, josta poimin myös näytteitä esitykseni tueksi. Suomen freestylen historia on samalla osa Suomen hip-hop-historiaa. Freestylen kehitystä on mahdoton käsitellä ottamatta huomioon koko hip-hop-kulttuurin perspektiiviä. Freestyle ei tapahdu tyhjiössä. Toisaalta freestyle ei kuitenkaan ole hip-hopin välttämätön osatekijä eli toisin sanoen siellä, missä on hip-hopia, ei välttämättä aina ole freestyle-rapia.

Kuten totesin jo hip-hop-taustoituksessa, hip-hop-kulttuuri tuli Suomeen vuonna 1984. Ensimmäiset hip-hop-musiikkia tekevät ryhmät olivat Damn the Band ja Master Brothers. Kieli oli tuolloin englanti. Tässä vaiheessa freestyle ei kuitenkaan vielä kuulunut kokonaiskuvaan, ainakaan millään huomattavalla tavalla. Pasi Palonen

¹³⁵ Mikkonen 2004: 115-117, 160-180, *Rap Suomessa – Wikipedia*. 2008.
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Rap_Suomessa>, *Stigg Dogg – Wikipedia*. 2008.
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Stig_Dogg>.

muistelee, että silloiset artistit saattoivat improvisoida harjoitellessaan. Breikkaajat ja räppääjät harjoittelivat 80-luvun puolivälin jälkeen lähes päivittäin Helsingin Kisahallissa¹³⁶, mutta yleisön edessä esitettiin harjoiteltuja kappaleita. Tosin myös keikkatilanteeseen saattoi sisältyä valmiiden lyriikoiden lisäksi pientä ”hehkutusta”:

mä aloin miettiä just näit keikkoja nii kyl ne aina treenattii setit jotain pientä läppää tietysti jotai hehkutusta ja muuta mut ei mummost keikalla ei vedetty friistailii eikä ollu oupen maikkii¹³⁷ - - - kyllä muuten kyl niin ku fri- vedettii niin ku s- esmes¹³⁸ käytiin breikkaamassa¹³⁹ nii kyl nää mä muistan että reiskat ja rikut eli *j.a.k. damn the band*:istä ja reiska po- tosta *master brothers*:ista¹⁴⁰ ni kyl ne niin ku sielä heitti läppää mut ei ne niin ku lavalla mummost heittäny (Pasi Palonen, 26:42-27:31)

90-luvulle tultaessa kentälle alkoi ilmestyä uusia tekijöitä vanhemman polven siirtyessä vähitellen sivummalle. Nyt myös suomen kieli astui mukaan kuvaan. Ceebrolistics-yhtye, johon Roopek:kin kuuluu, oli 90-luvun uuden polven pioneeriryhmä. Roopek kertoo Ceebrolisticsin aloittaneen vuonna 1990. He räppäsivät jo tuolloin sekä englanniksi että suomeksi. Ceebrolistics aloitti esiintymällä seurakunnissa, mutta parin vuoden päästä Helsingissä alettiin järjestää hiphop-tapahtumia, bileitä, joissa oli myös elävää musiikkia, räppäämistä ja ns. open mic -sessioita, joissa lava oli vapaa ja kuka tahansa saattoi tulla esittämään räppäämistaitojaan. Bileiden tapahtumapaikkoja olivat mm. Lepakko ja Club Tempo. Monet esittivät valmiiksi opeteltua lyriikkaa, mutta jotkut saattoivat myös improvisoida. Roopek muistelee, että vuosi 1994 oli hiphop-tapahtumien kannalta eräänlainen aktivoitumisen hetki:

kyl sillo jo sillo jo s- just mitä ysi neljä ni ku oli niit tavallaa *open mic* sessioita ni kyl siäki heitti jotkut tyypit heitti friistailii¹⁴¹ kokeili tavallaa siipiään se oli enemmän sitä niin ku et jokane heitti niit omii riimejä ja sillee teki itteään tunnetuks et tämmöstä mä teen mut sillon kävi jotkut tyypit ja sit aina oli niit tyyppei bileis on pakko päästä mikkiin ?hirvees kannis jotain sönköttää ja sit se on niin ku friistailii hehe mut et varmaan siin se alko siin niin ku ysi neljä a- alko tulee semmost niin ku oikeet meininkii sillee et sitä ennen se joku nelisen vuotta mitä me tehtiin niin se oli aika semmost niin ku lapsen kengis et tosi hidasta ja ankeeta aktiivisii

¹³⁶ Pasi Palonen (27:37-28:25).

¹³⁷ *Open mic* eli tilanne, jossa lava on vapaa. Kuka tahansa halukas voi esiintyä.

¹³⁸ Esmes = esimerkiksi.

¹³⁹ Breikata = tanssia break dancea.

¹⁴⁰ Reiska on yhtä kuin hiphop-yhtye Master Brothersin Raymond Ebanks. Riku puolestaan on Damn the Band-yhtyeen MC JAK.

¹⁴¹ Friistaili = freestyle.

me silti oltiin mut et ei silloin ollu mitää merkittävää mut just tos vaiheessa jäbät rupes järkkää omii bileitä tuli siihe ikää ikää et pääs baareihin ja sit sai järkättyy siin vaihees sit noi ?meiningit pikku hiljaa tulee mukaan mul ei oo mitää selkeet mielikuvaa et jossai vaihees niin ku ois jotenki räjähdysmäinen muutos tullu et yhtäkkii kaikki heittää friistailii ei se ei se niin ku oo ikin ollu sillee sitä o ollu aina vähä seassa mummost ?sitä on edelleenki vähä seassa (Roopek, 64:46-66:10)

Ceebrolistics-ryhmän lisäksi muita Helsingissä tähän aikaan toimineita artisteja olivat mm. Celes, joka nykyään tunnetaan nimellä Davo, sekä Soukka-posse¹⁴², johon kuului useampi räppääjä. Tuomas Vuorensolan mukaan Davo oli ”yksi niistä harvoista, jotka kävivät bileissä aina vetämässä uudet suomenkieliset freestylet.”¹⁴³ Toiminta virisi myös muissa kaupungeissa: Tampereella järjestettiin vastaavia hiphop-bileitä tehdashalleissa ja Yo-talolla. Samaan aikaan myös Rovaniemen Tulenkantajat-posse sekä Joensuun Kemmuru-posse aloittivat hiphop-harrastustaan. Myös he tekivät freestylea suomeksi. Tähän aikaan kontaktit kaupunkien välillä olivat vähäisiä, joten voidaan periaatteessa puhua hiphop-kulttuurin rinnakkaiskehityksestä.

90-luvun puolivälin tienoilla sekä freestylen että koko hiphopinkin kannalta tärkeä äänitorvi Suomessa oli paikallisradio. Helsingin seudulla tehtiin muutama käänteentekevä radio-ohjelma: Ceebrolistics teki Helsingin Lähiradioon hiphop-ohjelmaa ja Laajasalon radiokoulun Radio East Sidessa toimi *Mustin ilta* -niminen hiphop-ohjelma. Molemmissa ohjelmissa räpättiin suorassa lähetyksessä sekä kirjoitettua lyriikkaa että freestylea. Ohjelmia kuunneltiin aktiivisesti ja nauhoitettiin kaseteille, jotka levisivät harrastajien joukossa vilkkaasti myös Helsingin ulkopuolelle. Radion kautta ensi kosketuksen suomenkieliseen freestyleen saivat mm. Asa ja Jodarok. Myöhemmin vuosina 1999–2002, kun suomenkielinen hiphop oli jo päässyt myyntilistoille, Ceebrolisticsin Sampo ja Didi tekivät Ylen Radiomafialle hiphop-ohjelmaa Supersessiot, joka kuului koko maassa.¹⁴⁴

Tärkeäksi hiphopin ja freestylen kohtaamispaikaksi ja areenaksi nousi myös niin ikään Ceebrolistics-ryhmän ylläpitämä, Syndicate-vaatekaupassa järjestetty Moments-niminen klubi, jossa dj:t soittivat levyjä ja mikrofoni oli kaikille vapaa. Klubia järjestettiin 90-luvun loppupuolella viikottain joka lauantai. Ceebrolisticsin jäsenet räppäsivät klubilla

¹⁴² Posse = joukko, porukka. *Slangi.net*. 2008. <<http://koti.mbnet.fi/joyhan/index.html>>.

¹⁴³ Kirjassa Mikkonen 2004: 56.

¹⁴⁴ Roopek (62:51-64:27), Asa (52:16-55:01), Jodarok (62:00-63:52).

itse paljon sekä suomeksi että englanniksi, mutta pikku hiljaa myös ulkopuoliset rohkenivat tarttua mikrofonii.¹⁴⁵ Roopek kertoo:

sit tota niin tos yhekskyt luvun puolen välin jälkeen ni oli syndikeitti vaatekauppa ni siä me ar- alettii järjestää sitte niin ku iha viikottaist tommost *moments* nimistä tota ni räppi sessio meininkii mikä oli käytännös joka viikko niin ku parin tunnin friistail sessiot sillee et siäl soitettii vuorotellen levyjä ja välil soitti vähä aikaa levyjä ja sitte sitte tota niin mikki auki ja siel kävi kuka tahansa räppäilee se oli aika semmonen niin ku vaikuttava - - - suurimmas osas me oltii ite mut sit siä kävi niin ku pikku hiljaa se alko sillee niin ku siit tuli ?semmone pieni juttu et et tota niin niin siä kävi sit tyyppei pällistelee ja sit tuli tyyppei räppää et sillon oli toi *jus aname jus aname*¹⁴⁶ niminen jäbä se kävi räppäilee ?siä ketäs kaikkii siä ei ees muista (Roopek, 58:42-59:59)

Toinen tunnettu julkinen paikka, jossa freestylea on esitetty hieman myöhemmin, on Helsingin Aleksanterinkadun Carols-ravintolan edusta. Ruudolf kertoo räppänneensä tuolla paikalla monesti kesinä 2002 ja 2003. Mukana oli usein muitakin räppääjiä: Jodarok, Aksim, Roopek ja Pijall. Kaikki esittivät freestylea. Paikka valittiin, koska se näytti hyvältä ja siinä ”kulki paljon ihmisiä”. Vuoden 2003 jälkeen Ruudolf ei itse ole enää paikalla käynyt friistailaamassa.¹⁴⁷ Itse olen nähnyt paikalla kesällä 2007 Kemmuru-yhtyeen esiintymässä.

Ruudolfin mukaan vuosituhaten taitteessa freestylen (varsinkin suomenkielisen) harrastaminen Suomessa hiipui joksikin aikaa, mutta vuonna 2000 ensi kerran järjestetyt Rapin SM-kisat ovat herättäneet innostuksen uudestaan. Ruudolf puhuukin *8 Mile* -ilmiöstä viitaten Eminemin elämästä kertovaan suosittuun elokuvaan. Nykyisin freestylen harrastajia on enemmän ja Ruudolf arvelee myös tason nousseen. Sopiva tason mittari onkin juuri Rapin SM-kisat. Kisojen organisaattori Pasi Palonen arvioi niin ikään, että räppääjien taso kisoissa on viime vuosina noussut: hyvien räppääjien määrä on kasvanut.

mä kehtaisin sanoo et tälläne *eight mile* ilmiö on tapahtunu siin niin ku joskus räpin suomen mestaruus kisojen jälkeen niitte- tai niit oli monet mut kaks tuhat yks mä olin sielä ja mä luulen et siit eteenpäin ja siel oli

¹⁴⁵ Ruudolf (19:19-23:15).

¹⁴⁶ Jus Aname on järveenpääläinen hiphop-artisti. *Jus Aname*. 2008. <<http://megafoni.kulma.net/index.php?art=5>>.

¹⁴⁷ Rudy Kulmala (alias Ruudolf). Henkilökohtainen tiedonanto. 12.2.2008.

myös ja ja siel oli redrama¹⁴⁸ esimerkiksi ketä räppäs hyvin mut ku seki räppäs englanniks ja mä ja ja moni muuki räppäs silloin englanniks ja ja tota mä luulen et siin vaihees on alkanu tapahtuu sellane ilmiö et sit niin ku nuore- vähä nuorempi sukupolvi ketä on alkanu kuuntelee finteelligenssii sun muuta innostunu sillee suomi räpist nii on ottanu sen friistailin myös vähä omakseen ja sit varmaan siit on lähteny kehitty vähä enemmän et nykyään on varmaa vähä enemmän tasoo ja enemmän jengii ketä räppää friistailii (Ruudolf, 28:32-29:15)

ehkä se on jopa parantunu toi taso että neljä parasta ketkä on sielä semifinaaleissa nii ne on niin ku se ennen oli kaks hyvää yks hyvä nyt pari vii- viime vuotta on nii neljä on ollu tosi hyvää ja sit siitä ku on ne voittajat kaks parasta nii on ollu sitte taas tosi hyviä et et kyl on ehkä on parantunu sillä tavalla toki siel on samoja naamoja osa sit uusia (Pasi Palonen, 34:33-35:01)

Rapin SM-kisat on vetänyt alusta asti paljon yleisöä: tapahtumapaikka Helsingin Nosturi on Pasi Palosen mukaan myyty loppuun joka vuosi. Paikalle mahtuu 900 henkeä. Kisat järjestettiin ensimmäistä kertaa vuonna 2000¹⁴⁹. Seuraavana vuonna tapahtuma noteerattiin mediassakin laajalti. Vuonna 2002 järjestävä taho vaihtui, kun Pasi Palonen ja Koolkat Records ottivat järjestysvastuun. Samana vuonna ennen kisoja järjestettiin esikarsintoja useissa kaupungeissa, mutta osanottajia oli silti vaisusti. Sen jälkeen esikarsinnoista luovuttiin, mutta osanottajamäärä on kuitenkin kasvanut tasaisesti: esimerkiksi vuonna 2005 suomenkieliseen sarjaan osallistui 22 räppääjää ja vuonna 2006 26 räppääjää. Osanotto kisoihin edellyttää demon lähettämistä järjestäjälle ja Palosen mukaan myös demojen määrä on vuosi vuodelta kasvanut hitaasti. Tähänastiset suomenkielisen sarjan voittajat aikajärjestyksessä vuodesta 2001¹⁵⁰ vuoteen 2007 ovat: Ruudolf, Solonen, Edorf, Verbaali, Ruudolf (toistamiseen), Hellwood ja Are. On melko yleistä, että samat kisaajat, myös finalistit, ottavat kilpailuun osaa useana vuonna. Niinpä esim. vuoden 2006 voittaja Hellwood sijoittui vuonna 2004 toiseksi (silloin nimellä Armomurha) ja vastaavasti vuoden 2007 voittaja Are oli vuotta aiemmin toinen.¹⁵¹

Koska tekijöiden määrä on lisääntynyt, myös tarjonta ja tyyli on monipuolistunut. Pasi

¹⁴⁸ Hip-hop-artisti Redrama, joka voitti vuonna 2001 Rapin SM-kisojen englanninkielisen sarjan. Ensimmäisen albuminsa (*Everyday Soundtrack*) Redrama julkaisi 2003. *Redrama – Wikipedia*. 2008. <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Redrama>>.

¹⁴⁹ Mikkonen 2004: 137.

¹⁵⁰ Vuoden 2000 voittajaa en saanut tietooni.

¹⁵¹ Pasi Palonen (30:00–40:00), *Kool Kat Records – Mad Hip Hop Science Since 1984*. 2008. <<http://www.koolkatrecords.fi/uutiset.html>>.

Palonen harmitteleekin, että hiphop on mennyt ”vaikeaksi”: eri tyyllilajeja on yli kymmenen eikä enää voi tietää, mikä on ”aitoa” ja mikä ”kaupallisuutta”¹⁵². Genren pirstaloituminen ei kuitenkaan välttämättä näy freestylella yhtä vahvasti kuin levytetyssä hiphopissa. Joka tapauksessa Suomessa on harrastettu freestylea jo yli kymmenen vuotta ja eri-ikäisillä artisteilla on erilaiset taustat, mieltymykset ja käsitykset tyylistä. Monipuolisuutta lisää myös se, että freestyle on itsessään varsin monisyinen ja useaan eri alakategoriaan jakautuva ilmiö.

4. Freestyle-rapin muodot

Ei ole yhtä ja ainoa tapaa esittää freestyle-rapia. Sitä esiintyy erimuotoisena erilaisissa konteksteissa. Ilmenemismuotojen rajaviivat ovat hyvin häilyviä, mutta freestyle-rapin sisällä on joka tapauksessa hahmoteltavissa toisistaan jossain määrin eriäviä muotoja, joissa on tiettyjä vakiintuneita käytänteitä, rooleja ja asetelmia. Vaihtelusta huolimatta freestyle-rap kaikissa muodoissaan toteutuu kuitenkin yhden yhtenäisen rekisterin mukaan. Hienovaraisia eroja on, mutta ne liittyvät enemmän kontekstiin kuin itse viestintään, viestiin tai kieleen. Korkeintaan erot oikeuttavat puhumaan saman rekisterin eri varianteista. Sama pätee myös freestylen ja muun hiphopin, kuten esimerkiksi valmiiden kappaleiden esittämisen, suhteeseen.¹⁵³ Erot ovat pieniä, eikä niiden olemassaolo vielä anna perusteita puhua kahdesta eri rekisteristä. Helppotajuista ja selkeää kielenkäyttöä noudattaakseni puhun tästädes rekisterivarianttien sijaan yksinkertaisesti freestyle-rapin *ilmenemismuodoista*.

Kuten olen teoriaosiossa todennut, aktuaalisten ja pitävien genrekategorioiden muodostaminen on suullisen perinteen ja musiikin alalla aina ongelmallista. Tämä pätee myös freestyle-rapin kohdalla. Lähdekirjallisuuden ja oman aineistoni moniselitteisyys antaa perusteet hahmottaa freestyle-rap monella vaihtoehtoisella tavalla. On olemassa termejä, jotka ilmaisevat freestylen eri puolia tai muotoja. Näiden avulla voi periaatteessa hahmottaa ja jakaa freestylea geneerisesti, mutta termit eivät missään mielessä ole yksiselitteisiä eivätkä toisensa poissulkevia. Termien käyttöä ja freestylen kokonaiskuvaa tarkastelemalla olen päätenyt itse jakamaan freestylen kolmeen alalajiin

¹⁵² Pasi Palonen (35:01-36:03).

¹⁵³ Käsittelen improvisoidun ja ennalta harjoitellun freestylen suhdetta lähemmin luvussa 5.3.

eli ilmenemismuotoon. Ne ovat a) freestyle-battle (tai pelkkä battle), jossa kilpaillaan freestyle-taitojen paremmuudesta, b) cypher, joka on vapaamuotoisempaa ryhmä-freestylea sekä c) keikka-freestyle, jota esiintyvät (levyttävät) artistit esittävät keikalla yleisön edessä. Näiden kategorioiden rajaviivat ovat kuitenkin häilyviä ja samassakin tilanteessa voidaan esittää monenlaista freestylea.¹⁵⁴

Esittelen jatkossa kaikki kolme ilmenemismuotoa erikseen. Huomautan edelleen, että näihin kategorioihin ei pidä suhtautua aktuaalisina genreina, vaan lähinnä freestylea selittävinä termeinä, jotka auttavat hahmottamaan sen monitahoista todellisuutta. Erittelyn lisäksi kiinnitänkin huomiota freestylen sisäisiin yhtäläisyyksiin ja ilmenemismuotojen limittäisyyksiin. Käsittelen sitä, miten todellisessa esitystilanteessa freestyle voi muuttaa muotoaan. Puhuminen freestylen *alalajeista* olisi tässä yhteydessä liian konkreettista ja rajaavaa, mutta *ilmenemismuoto* (tai pelkästään muoto) on nimikkeenä joustavampi ja antaa tilaa varianssille, joten käytän sitä.

Vaikeaselkoisuus ei kuitenkaan lopu tähän. Edellä mainittujen ilmenemismuotojen lisäksi on tässä yhteydessä syytä mainita vielä kolme sellaista ilmiötä, jotka liittyvät omalla tavallaan freestyle-rapiin, mutta eivät puhtaasti sitä edusta tai ovat liian perifeerisiä kaivatakseen yksityiskohtaista ja tarkkaa läpikäyntiä. Nämä ilmiöt ovat: a) sellainen freestyleksi nimitetty hiphop, joka ei sisällä improvisointia, b) keikkaesiintymisen yhteydessä tapahtuva valmiiden kappaleiden ja lyriikan muuntelu sekä c) freestylen harjoittelu (yksin). Pieni esittely kustakin lienee paikallaan.

Yhdysvalloissa on pitkään ollut vallalla kaksi määritystä tai koulukuntaa freestyle-rapille. Näistä tunnetumpi lienee se, jonka mukaan freestyle on improvisointia. Kuitenkin toisen määritelmän mukaan freestyle on ennalta mietittyä tai valmiiksi kirjoitettua (eli ei-improvisoitua) hiphopia, joka vain esitetään normaalista esitystavastaan poiketen. Joidenkin mielestä freestyle voi olla yhtä lailla kumpaakin

¹⁵⁴ Tässä esittämäni kolmijako lienee selkein mahdollinen vaihtoehto, ja samalla se on myös uskollinen haastatteluissa keräämälleni tiedolle – haastateltavat eivät tosin jaa freestylea näin selviin lohkoihin. Koska cypher määrittää enemmän freestylen kontekstia ja battle toisaalta sen rekisteriä ja asetelmaa, voitaisiin freestyle myös jakaa kahteen alalajiin, battle ja ei-battle, sekä kahteen kontekstiin, cypher ja ei-cypher eli epämuodollinen ja muodollinen. Näiden yhdistelmistä syntyisi neljä erilaista freestylen ilmenemismuotoa. Jako on kuitenkin liian vaikeaselkoinen ja toisaalta myös liian yksinkertainen: termit battle ja cypher ovat monivaihteisia.

edellä mainituista.¹⁵⁵ Tässä työssä freestyle-nimitystä käytetään kuitenkin vain ja ainoastaan viittaamaan improvisoituun hiphopiin.

Useat suomalaiset hiphop-artistit esittävät keikoillaan valmiin, harjoitellun materiaalin lisäksi myös freestyle-rapia. Yleistä on kuitenkin myös se, että keikkatilanteessa valmiitakin kappaleita ja lyriikoita hieman varioidaan tilanteen ja oman mielen mukaan. Ruudolf kertoo, että keikkatilanteessa lyriikkaan saattaa eksyä ”mitä vaan”, koska hän on huono muistamaan sanoja ulkoa. Hän kertoo myös muuntelevansa hieman lyriikkaa esiintymispaikkakunnan mukaan:

niis ny voi olla miten sattuu useimmiten mä oon aika mä oon aika huono muistaan sanoj ulkoa ja mä oon aika huono, biisejäki mitä mä oisin vuosikaudet räpänny, niin ne saattaa ain välil mennä ihan plöriinäks tai silleen jotenki sanat menee ihan sekasi, ja mä en oo mä en oo niin teknisesti ikin ollu tarkka, tai semmonen mä en oo mä en oo ikinä panostanu siihen puoleen tai pitäny sitä niin tärkeenä ja, niin siä saattaa olla mitä vaan ja emmä nyt niin hirveesti aina improvisoi riippuu jos jos niin ku siä on sellasia jotai perus- ihan perusjuttui mitä kaikki tekee et joku kertosaä et sä saa- saatat vaik vaihtaa siit sanan niin ku viittaa siihen paikkakuntaan mis sä oot räppää ja sit kaikki on silleen jee¹⁵⁶ niin ku et se kerts¹⁵⁷ on mukautettu siihen, tämmösi juttui ei kaikki tekee semmost paljo ei tarvi olla ees mitää friistailaaji- sillee et harrastais friistailia vaan niin ku, öö vaan nii ku se on se vaan liittyy siihen et kyähän niit on siisti vähä modifoida sen mukaan et missä sä oot (Ruudolf, 52:42-54:11)

Ruudolfin kuvaama käytäntö, esiintymispaikkakunnan maininta lyriikassa, on siis hänen mukaansa ”ihan perusjuttu”, jota kaikki tekevät. Myös muut haastateltavat mainitsevat tämän käytänteen.¹⁵⁸ Kaikesta päätellen se on siis yleisesti käytössä ja sitä tekevät myös ne artistit, jotka eivät muutoin harrasta freestylea. Esiintymispaikan lisäksi lyriikasta voidaan muunnella muutakin sisältöä paremmin esityshetkeen sopivaksi tai muuten vain vaihteluksi. Lisäksi variaatiota tulee luonnollisesti myös äänenkäyttöön, painotukseen ynnä muuhun, koska jokainen esitys on väistämättä erilainen. Varsinaisesta freestylesta tämä vaihtelu eroaa siinä, että sen pohjana on valmis ulkomuistista resitoitu kappale.

¹⁵⁵ Roopek (26:41-27:44) on sitä mieltä, että sekä ei-improvisoitua että improvisoitua voi nimittää freestyleksi. Freestyle-termin käyttö ei-improvisoidun hiphopin merkityksessä on lähtöisin New Yorkista. Freestyle tarkoittaa siellä valmiiden sanojen räppäämistä johonkin uuteen taustamusiikkiin. Sekaannuksen välttämiseksi Yhdysvalloissa improvisoidusta hiphopista puhuttaessa voidaankin käyttää lisämaäreitä, esim. *off the head freestyle*. (Fitzgerald 2005, Jodarok 59:00-61:00).

¹⁵⁶ Sanomalla ”kaikki on silleen jee” Ruudolf viittaa tässä yleisön positiiviseen reaktioon.

¹⁵⁷ Kerts = kertosaä. *Urbaani sanakirja*. 2008. <<http://www.urbaanisanakirja.com/>>

¹⁵⁸ Esim. Asa (28:56-30:18), Juno (36:49-38:09).

Nämä muuntelut eivät kuitenkaan koske pitempiä tekstikokonaisuuksia, eikä näin ollen voida puhua varsinaisesta improvisoinnista. Esityskohtainen hienoinen variointi vastaa Heikki Laitisen termiä interpretaatio (ks. s. 16). Sen sijaan Jodarok kertoo harrastavansa laajempaakin lyriikan muuntelua kappaleiden keikkaesityksessä:

sit välillä vaan kyllästyy räppäämään sitä värssyä mikä on kirjoitettu ja vaihtaa, puolessa välissä säkeistöä vaikka niin ku jättää sen kirjoitetun osan, koska siitä on niin helppo tietää että jos biisissä on mitta vaikka kuustoista tahtia ja sä oot räpäny sitä kirjoitettua kaheksan, sen niin ku se yks kierto, niin siinä ei ehi mennä sekasin mitenkään siitä biisin mitasta niin sen voi vaihtaa, änäs¹⁵⁹ vaihtaa vapaalle (Jodarok, 12:11-12:53)

Tämä Jodarokin esittelemä ”vaihto vapaalle” vaatii jo enemmän improvisointia kuin pelkkä esiintymispaikan nimen muuttaminen. Improvisoidut jaksot eivät kuitenkaan yleensä ole pitkiä ja Jodarok palaa aina niiden jälkeen takaisin varsinaiseen kappaleeseen.¹⁶⁰ Myös Asa kertoo tekevänsä vastaavanlaisia pitempijaksoisia muunnelmia kappaleisiinsa.¹⁶¹ Näitä muuntelujaksoja onkin jo vaikeampi määritellä. Onko kyse edelleen interpretaatiosta vai ollaanko jo freestylen eli puhtaan improvisaation puolella?

Kuten suullisia traditioita yleensä, myös freestyle-rapia harjoitellaan ilman yleisöä.¹⁶² Näin kehittyvä räppääjä kehittää taitoaan ja konkari pitää sitä yllä. Ilman harjoittelua hankittu taito ruostuu. Haastattelusta esimerkiksi Jodarok kertoo räppäävänsä freestylea silloin tällöin yksikseen pyöräillessään¹⁶³. Ero varsinaiseen freestyleen on luonnollisesti se, että harjoitukselta puuttuu yleisö. Rajaa harjoittelun ja esiintymisen välille on kuitenkin vaikea vetää. Periaatteessa jos harjoittelevalla räppääjällä on yleisöä, vaikka vain yksikin kuulija, hän ei enää pelkästään harjoittele, vaan hän myös esiintyy. Toisaalta jokainen esitys on samalla myös harjoittelua, taitojen ylläpitoa ja kehittämistä. En pidä harjoittelua sinänsä freestylen varsinaisena ilmenemismuotona, joten en myöskään käsittele sitä tässä yhteydessä, vaan vasta myöhemmin luvussa 6.1.

Ei-improvisoitu freestyle, keikkamuuntelu ja harjoittelu ovat läheisessä suhteessa

¹⁵⁹ Änäs = niin sanotusti.

¹⁶⁰ Myös Ruudolf (52:51-54:15) kertoo haastattelussaan huomanneensa Jodarokin tyylin muunnella kappaleita. Ruudolf arvostaa Jodarokin tyyliä suuresti.

¹⁶¹ Asa (28:56-30:18).

¹⁶² Esimerkiksi guslar-laulajien harjoitteluprosessiin kuuluu yksinharjoittelu (Lord 1960: 20-29).

¹⁶³ Jodarok (10:03-11:20).

freestyle-rapiin ja rajat ovat tässäkin yhteydessä hämääviä. Ei-improvisoitua freestylea voidaan esittää samassa yhteydessä varsinaisen freestylen kanssa. Keikkamuuntelu voi olla puhdasta freestylea, kun muuntelu koskee pitkiä sanoituskatkelmia. Freestylen harjoittelu kaveriporukassa on freestylen esittämistä, koska kaveritkin ovat yleisiä.

4.1. Freestyle-battle

Freestyle-battle¹⁶⁴ esiteltiin lyhyesti jo aiemmin, mutta käyn sitä nyt läpi tarkemmin ja nimenomaan suomalaisessa kontekstissa. Luvun lopussa havainnollistan esittämäni asiat vielä lyriikka-aineiston avulla. Battle on monessa mielessä erityinen freestylen osa-alue. Se on osa-alueista tunnetuin, mutta se on myös muodoltaan erityislaatuinen: battle on kilpailu, jonka kohteena on freestyle itse. Battlessa esittäjien tavoitteet ovat erilaiset kuin muussa freestylella ja nämä tavoitteet realisoituvat retorisisina keinoina, jotka poikkeavat muusta freestylesta. Esittäjien välinen suhde on erilainen kuin muissa muodoissa, mutta myös yleisön ja esittäjien suhde on erilainen. Edelleen battlea kuunnellaan eri tavalla kuin muuta freestylea. Kilpailuasetelma määrittää battlea kokonaisuudessaan.

Freestyle-battlen perusasetelma on siis tämä: kaksi henkilöä kilpailee vastakkain esittäen vapaasti improvisoitua hiphop-lyriikkaa yleisön edessä. Myös useamman kuin kahden henkilön battlet, joukkue-battlet, ovat mahdollisia, mutta yleisimmillään battle on kahdenkeskinen taitomitteli.¹⁶⁵ Kilpailijoiden esiintyminen on jaettu vuoroihin, jotka vaihtuvat tasaisin välein. Toisen vuorolla ollaan hiljaa ja odotetaan oman vuoron alkamista. Tähän sääntöön voi tulla poikkeamia kiihkeäksi äityvässä battlessa: välihuutoja ja -kommentteja voi kuulua myös vastustajan vuoron aikana. Vuoron vaihtuminen tapahtuu erilaisin keinoin riippuen tilanteesta. Joko vuoronsa lopettanut ilmaisee vastustajalle vuoron siirtymisen, vastustaja itse aloittaa vuoron keskeyttämällä toisen tai sitten vuoron vaihtumisen ilmaisee joku ulkopuolinen. Vuorojen kesto vaihtelee. Yleensä ne kuitenkin kestävät yhdestä muutamaan minuuttiin. Vuorojen

¹⁶⁴ *Battle* merkitsee englanniksi taistelua tai kaksintaistelua (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 86). Nimi kuvaa osuvasti battlen luonnetta.

¹⁶⁵ Suomessa joukkuebattleja on harvoin. Esimerkiksi Rapin SM-kisat sisältävät vain kahdenkeskisiä battleja. Maailmalla joukkue-battleja kuitenkin harrastetaan. Esimerkiksi epävirallisissa freestyle-rapin maailmanmestaruuskisoissa (World Rap Championships) kisataan kaksihenkisillä joukkueilla, jolloin battleissa on yhteensä neljä kilpailijaa. *world rap championships*. 2008. <<http://www.worldrapchampionships.org/>>.

määrä vaihtelee niin ikään. Varsinkin tasaväkisissä battleissa vuorottelu saattaa jatkua pitkään¹⁶⁶.

Usein battle esitetään taustamusiikin kanssa. Improvisoidun lyriikan pitää olla taustamusiikin kanssa rytmissä kuten normaalissakin hiphopissa. Taustamusiikki voi tulla monesta lähteestä: sen voi tuottaa levyjä soittava dj, taustabändi, beatboksaaja tai se voidaan soittaa valmiilta taustanauhalla. Taustamusiikista vastaavalla henkilöllä voi battlessa olla tietty erityisrooli: hän päättää koska taustamusiikki alkaa ja koska se loppuu. Taustamusiikin loppuminen tarkoittaa luonnollisesti vuoron siirtymistä toiselle tai koko battlen päättymistä. Battle voidaan esittää myös kokonaan ilman taustamusiikkia. Tästä käytetään nimitystä *a cappella*. Tällöinkin esityksessä on oltava jonkinlainen rytmi. Se ei saa olla pelkkää runonlausuntaa.

Tapahtumana ja performanssikontekstina battle voi olla formaali tai epäformaali, etukäteen järjestetty tai spontaani, yleisölle esitetty tai kahdenkeskinen. Formaalit battlet järjestetään yleensä klubeilla tai muilla vastaavilla esiintymispaikoilla ja järjestävä taho kontrolloi yleensä tapahtumaa jollain tasolla, esimerkiksi julistamalla battlen alkaneeksi ja päätyneeksi. Epäformaalit battlet tapahtuvat esimerkiksi kadunkulmissa, puistoissa tai muissa oleskelupaikoissa ja niiden kulkua ei ohjata ulkoa käsin. Suurimmat yleisöt ovat järjestetyissä battleissa, joita mainostetaan etukäteen ja joihin mahtuu paljon väkeä. Suomessa tällainen battle-tapahtuma on jo edellä mainittu Rapin SM-kisat. Formaaleissa battle-tapahtumissa saattaa olla useita osanottajia ja useita eri battleja, jotka voivat noudattaa tiettyä välieräjärjestelmää, jossa hävinneet karsiutuvat ja koko tapahtuman voittaja ratkeaa finaalissa. Epäformaaleissakin battle-tilanteissakin voi olla useita peräkkäisiä battleja, mutta edellä mainittu välieräjärjestelmä vaatii tilanteelta jo tietynlaista formaalia luonnetta, organisointia ja suunnittelua.

Battlessa on yksinkertainen tavoite: räppääjän on oltava vastustajaansa parempi. Paremmuus mitataan freestyle- ja räppäämistaitojen lisäksi myös muulla verbaalilla kyvykkyydellä ja nokkeluudella. Battlessa ei kuitenkaan kilpailla rinta rinnan vaan

¹⁶⁶ Esimerkiksi 2006 vuoden Rapin SM-kisojen finaalissa vastakkain olleet Hellwood ja Are joutuivat tasaväkisyytensä vuoksi käymään kamppailua useita kierroksia ennen kuin voittaja (Hellwood) selvisi. (Pasi Palonen 40:00-43:30).

vastakkain. Se on siis eräänlainen kaksintaistelu, jossa ”kaksi gladiaattoria kiipeää areenalle”, kuten Matinpoika asian ilmaisee¹⁶⁷. Battlessa hyökätään toista vastaan sanallisesti: vastustajaa yritetään pilkata, loukata tai saattaa naurunalaiseksi.

Paremmuus eli battlen voitto määräytyy eri tilanteissa eri tavalla. Jos battle on formaali, järjestetty kilpailutapahtuma, siinä saattaa olla erillinen tuomari tai tuomaristo, joka päättää voittajan. Myös yleisö voi päättää voittajan esimerkiksi huutoäänestyksellä. Toisenlaisissa tilanteissa voittaja voidaan todeta myös epäsuoremmin yleisön palautteen kautta tai esimerkiksi siten, että toinen kilpailijoista myöntää hävinneensä. Vähemmän muodollisissa battleissa voittajaa ei välttämättä erityisesti valita tai julisteta. Battle voi myös olla pelkkää ajanvietettä, johon ei liity erityistä halua nimetä voittajia tai häviäjiä.

Taisteluluonteensa vuoksi battlen lyriikka sisältöineen ja aihepiireineen liittyy useimmiten tavalla tai toisella vastustajaan ja tämän halventamiseen. Sen ohessa voi toki mainita muitakin asioita, mutta vastustajan pilkkaaminen on battlen ydin. Ruudolfin mukaan battlessa ei niinkään yritetä räpätä toista paremmin, vaan siinä pitää haukkua toista.

bätlehän¹⁶⁸ on sitä et sä räppää jotain vastaan sä haukutte toisianne tai siis tavallaan räppää ja mummielest se ei vaan oo just sitä et sä räppää toist paremmin vaan se on sitä et sä niin ku haukut sitä toista et sä suuntaat ne sille ku joilleki se on sitä et ne tulee vaan sinne räppää et meitsi edustaa meitsi on näin ja näin tälleen ja tälleen mut jos sä et sano mitään siit toisesta etkä kiinnitä huomioo siihen niin mummest se on bätle ois just sitä et sillon sä niin ku isket sitä toist jäbää etkä silleen vaan pöhötä ittees vaan sä myös niin ku poljet toista maahan (Ruudolf 49:41-50:09)

Paremmuutta ei siis mitata pelkästään varsinaisessa improvisoinnin taidossa, vaan myös nimenomaan siinä, miten hyvin osaa toista pilkata. Aineistoni osoittaa, että battlessa on käytössä tiettyjä yleisiä, kliseytyneitä pilkanaiheita. Osanottajat ovat enimmäkseen miehiä ja battlessa painottuukin vahvasti heteromaskuliinen arvomaailma. Tyypillisin pilkan aihe on seksuaalisuus: vastustajaa väitetään homoksi, seksuaalisesti kokemattomaksi tai perverssiksi. Toinen yleinen pilkan aihe on huonot räppäystaidot tai tyhmyys. Myös vastustajan äiti tai tyttöystävä on usein seksuaalipilkan kohteena.

¹⁶⁷ Matinpoika (15:04-15:44).

¹⁶⁸ Bätle = battle.

Tällainen on kuitenkin battlessa niin yleistä tematiikkaa, että se ei itsessään anna vielä kuvaa räppääjän kekseliäisyydestä. Pilkka ei välttämättä peilaudu mitenkään suorasti vastustajan olemukseen ja persoonaan. Se voi siis periaatteessa olla osa harjoiteltua rutiinia, joka toistuu tilanteesta toiseen.

Pilkkaaminen onkin vakuuttavampaa, jos se ei jää vain yleiseksi solvaamiseksi tai nimittelyksi, vaan myös jollain tavalla liittyy suoraan vastustajaan henkilökohtaisesti. Kommentoinnin kohteena voivat olla ulkoinen habitus, ulkonäkö, ikä, äänenkäyttö tai muu persoonaan liittyvä. Pilkalla on enemmän painoarvoa ja tehoa, jos se todella on yhdistettävissä jollain tavalla vastustajaan. Todennäköisesti se on myös tällöin haus Kempaa ja tuo esittäjän taitavuuden paremmin esiin. Samalla räppääjä myös osoittaa, että sanat on todella sidottu tilanteeseen ja keksitty siinä hetkessä, ei etukäteen mietitty, koska henkilökohtaisuuksia ei voi suunnitella ennen kuin näkee, kuka on vastassa. Jodarokin mukaan pilkalla pitää olla peruste: on hyvä pilkata vastustajaa jostain sellaisesta, joka on perusteltavissa tämän käytöksellä.

oikeeseen kohtaan laitettuna tollanen perus sä et osaa lukea¹⁶⁹ läppä voi olla ihan hyvä, jos se toinen on niin ku tehny jotain mistä voi vääntää sen että et selkeästi osaa lukea tai sit niin ku jotenki pystyy jollain niin ku toisella rivillä tavallaan petaamaan sen, et et silleen että pelkästään niin ku perusteetta sanoa et sä et osaa lukea niin sit se ei oo ehkä hauskaa mut jos se toinen niin ku, antaa siihen aiheen (Jodarok, 60:15-60:51)

Kommentit voivat periaatteessa olla mitä tahansa veljellisen nälvimisen ja veristen loukkausten väliltä. Henkilökohtaiselle tasollekin menevät loukkaukset ovat sallittuja; mitkään kohteliaisuusnormit eivät sellaista estä¹⁷⁰. Jos räppääjä tietää vastustajastaan jotain loukkaavaa, sen voi tuoda julki. Sellainen kirjoittamaton käytösnormi battleen kuitenkin liittyy, että kamppailun pitäisi pysyä sanallisena, ei fyysisenä. Kommentit tulisi osata ottaa vastaan ensisijaisesti battlen sisäisenä tekstinä, ei riidanhaastamisena. Tunteiden kurissa pitäminen ei aina kuitenkaan onnistu, kuten Roopek kertoo:

siin periaattees mummest voi- vois ja pitäs mennä aika niin ku raa'allekki levelille¹⁷¹ ja sit ehkä suomalaiset ei hiffaa sitä et jos joku urputtaa sulle

¹⁶⁹ ”Sä et osaa lukea” on itse ehdottamani esimerkki mahdollisesta battlen aikana lausutusta pilkan aiheesta. Tätä esimerkkiä Jodarok kommentoi.

¹⁷⁰ Juno (12:09-12:45) sanoo, että jos tietää vastustajasta jotain, joka voi loukata tätä, sitä voi ”käyttää aseena”.

¹⁷¹ Leveli = *level* (eng.) = taso (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 668).

tos noi ja menee henkilökohtasuuksiin niin sanotusti tai niin ku vaan dissaa sua ni, sit se muuttuu nopeesti semmoseen niin ku nyrkki meininkiin mikä ei kuulu sit taas s- siihen mitenkää et et jotenki pitäs olla semmoset niin pitäs olla boolssei¹⁷² tehä se silleen niin raffisti¹⁷³ ku se kuuluu tehäkki ja sitte ja sit sen jälkeen niin ku toinen vaa myöntää et okei sä olit tänään kovempi (Roopek , 19:19-19:52)

Tunnekuohuja voi battlessa myös käyttää hyväksi. Ärsytetty osanottaja ei välttämättä keksi hermostuttuaan enää yhtä teräviä sanoja kuin normaalisti. Samaten sopivalla tavalla hauska kommentti saattaa sekoittaa vastustajan ajatukset ja heikentää sanavalmiutta. Näin kävi esimerkiksi Junolle vuoden 2006 Rapin SM-kisoissa:

kyl mä muistan viime räpin ässämmist¹⁷⁴ kyl meni aika sillee tavallaan lukkoon ku, joutu armomurhaa¹⁷⁵ vastaan meiän kaverii vastaan tai tuttuu vastaan sillee et, se heitti hyvät läpät silleen mun vaatteist mitkä mul oli niin kyl siin oli sillee vähä et ku nauro itteki jo niille jutuille mitä siin tulee niin ei siinä voinu sillee enää toisaalt sanoo mitää kyl se meni vähä semmoseks änkyttämiseks, mut et kai siit ihan hyvin suoriuduttiin kuulemma (Juno, 12:57-13:19)

Siirryn nyt puhumaan battlelle ja battle-lyriikalle ominaisista tyylipiirteistä ja puheenaiheista. Battlessa on periaatteessa käytössä samat tyyllisäännöt kuin muussakin freestylessa.¹⁷⁶ Monet freestylessa ja battlessa arvostetut piirteet, preferenssit, liittyvät suoraan freestylen perimmäiseen olemukseen, improvisaatioon: ollakseen vakuuttava freestyle-esittäjän on osoitettava, että hänen lyriikkansa on todella esityshetkessä luotua, improvisoitua. Toisin sanoen hänen pitää välttää epäilykset siitä, että lyriikka olisi etukäteen laadittua (kirjoitettua) ja ulkomuistista resitoitua. Tämä liittyy freestylen yleiseen estetiikkaan, jota käyn läpi tarkemmin tuonnempana. Improvisoinnin todistamiseksi on olemassa erilaisia keinoja. Tässä vaiheessa keskityn esittelemään niitä, jotka ovat olennaisia battlen kannalta. Huomautan vielä, että improvisoinnin todistaminen on vain funktionaalinen selitys eräille battlen ja muun freestylen ominaispiirteille. Piirteitä ei pidä nähdä pelkästään tämän funktion kautta – myös muunlaisia funktioita voidaan esittää ja toisaalta piirteet ovat myös luonnollinen osa

¹⁷² Boollsit = *balls* (eng.) = kivekset; kylmäverisyys, röyhkeys (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 76).

¹⁷³ Raffi = *rough* (eng.) = karski, raju (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 1063).

¹⁷⁴ ”Räpin ässämmist” = Rapin SM-kisat.; tässä yhteydessä vuoden 2006 Rapin SM-kisat.

¹⁷⁵ Armomurha (alias Hellwood) on tamperelainen hiphop-artisti, joka voitti Rapin SM-kisat vuonna 2006. Juuri näissä kisoissa käytiin myös Junon ja Armomurhan välinen battle, josta Juno tässä puhuu. (Eri esittäjiä 2007).

¹⁷⁶ Battlessa tyylivaatimuksilla on kuitenkin erityinen merkitys, mikä johtuu battlen kilpailuluonteesta. Rappääjien pitäisi olla tarkkoja tyylistään eikä virheitä saisi tulla.

battlen estetiikkaa ja sisältöä.

Ehkä olennaisin todiste improvisoinnista on räppäämisen kiinteä yhteys esityshetkeen. Battlessa tämä onnistuu parhaiten mainitsemalla vastustajasta jotain konkreettisesti havaittavaa tai henkilökohtaista. Tästä puhuinkin jo edellä. Muita keinoja ovat viittaaminen suoraan vastustajan räppäämiseen sekä yleisön tai muun esitysympäristöön kuuluvan asian mainitseminen.

Battle on vastustajan pilkkaamisen lisäksi myös vuoropuhelua, keskustelua. Vastustajan sanomisia kommentoidaan, kritisoidaan ja kyseenalaistetaan; niitä käytetään hyväksi, imitoidaan ja muunnellaan. Myös vastustajan räppäystyyliä voidaan kommentoida tai pilkata. Tämä edellyttää tietysti sitä, että vastustajaa kuunnellaan tarkasti eikä vain keskityä miettimään omia sanomisia. Vastustajan lyriikkaan on hyvä keksiä ”vastajuttuja”, kuten Matinpoika kertoo.

kuuntelee mitä se heittää ja yrittää keksii niihin jotain, vastajuttuja jotka saa ne näyttää jotka saa saa näyttään huonolta, silleen jos se on heittänyt jonkun hauskan läpän ja sit heittää viä kumoo sen , si- ja sii- ja siin on kans just tää henkilökohtaisuus, et sillee sä et oo voinu kirjottaa tota silleen, niin ku ennalt tai ehkä sä oot mut et jos sä saat niin ku muokattuu just ne riimit siihen niin sit jengi on ihan ki- tai siis silleen fiiliksiis hehe (Matinpoika, 19:49-20:28)

Yleisön huomioiminen battlessa on myös tärkeää. Yleisöllä on avainrooli battlen lopputuloksen ratkaisemisessa: se reagoi vahvasti hurrauksin, buuauksin ja välihuudoin lavan tapahtumiin. Menestyksen kannalta onkin olennaista miettiä, mikä vetoaa yleisöön. Mikä saa yleisön innostumaan? Yleisöä ei välttämättä tarvitse suoraan puhutella, vaikka toki sekin on sallittua, mutta puheen tulisi olla oivaltavaa ja samalla myös helppotajuista ja konkreettista, jotta yleisö pystyisi siihen reagoimaan. Juno ja Jodarok valottavat asiaa:

sä joudut miettiä sitä et, mikä on niin ku siin ihmises esimerkiks muitten mielest ku summielest sillee hauskaa et mist sä voit sillee dissaa sitä, et jos se nyt näyttää kaikkien mielest tyhmältä ja sä dissaat sitä hyvin siit et se näyttää tyhmältä niin mitä todennäkösimmin jengi lämpee siihen jos sen vaan ilmasee oikein, ja oikeel taval (Juno, 08:12-09:12)

ku niin ku nää on bätleräppejä niin tulee mieleen se niin ku se

vuorovaikutus yleisön kanssa, et tuota et mitkä tavallaan niin ku yleisö hoksaa ja mitkä on niin ku sen verran hauskoja että ne niin ku, saa sen yleisön periaatteessa kelaamaan että tuo osaa tän homman siis silleen, et sit tollaset et pääse mun tiimiin¹⁷⁷ osasto niin, niin ku silleen et ei ne yleisö niin ku alkaa vaan miettiä että missä se sen tiimi on tai silleen et et niin ku silleen aika semmosta tai semmosta niin ku liian simppeleä (Jodarok, 60:51-61:33)

Aiemmin esittelemäni vastustajan pilkkaamisen ohella freestyle-battlella hyvin yleinen puheenaihe on itsekehu, kuten Rapin SM-kisojen aineisto osoittaa. Tavallaan se tarjoaa pilkalle luonnollisen vastaparin. Itsekehulla rakennetaan vertailuasetelma, jossa vastustaja on huonompi ja kehun esittäjä parempi. Samalla se ilmeisesti tarjoaa eräänlaisen apuvaran, helpon puheenaiheen, johon voi turvautua, kun muuta ei tule mieleen. Itsekehu ei sisällöllisesti liity suoraan esitystilanteeseen. Toisin sanoen sitä on mahdollista harjoitella etukäteen tai se voi olla jopa ulkoa opeteltua. Siksi se ei yhtä näkyvästi osoita esittäjän spontaaniutta ja improvisointikykyä kuin vastustajan pilkkaaminen.

Edellä mainitsin, että battlella on käytössä samat tyyllisäännöt kuin muussakin freestylella. Battlella on kuitenkin se hienoinen ero, että siinä tyyliseikkoihin on ainakin teoriassa kiinnitettävä erityistä huomiota, koska kyse on kilpailusta ja paremmuuden osoittamisesta. Tyylistään pitää olla tarkka, eikä näkyviä virheitä saisi tulla, sillä yleisö tarkkailee esitystä ja todennäköisesti huomaa tyyllirikkeitä ja kömmähdykset. Jatkuvan tarkkailun alla virheet korostuvat.

Hiljaisuus ja änkyttäminen ovat pahasta; battlella niitä pitäisi mahdollisimman paljon välttää. Puheen pitäisi olla selkeää ja soljuvaa, sanoista pitäisi saada selvää. Puheen pitäisi myös olla koko ajan jatkuvaa, eikä miettimistaukoja saisi olla. Taukoa kutsutaan freestylella ”jäätymiseksi” ja se voi olla kohtalokasta. Katkot huomataan helposti, mikä vaikuttaa osaltaan myös battlen arviointiin ja lopputulokseen. Lisäksi katkoista vastustaja saa etulyöntiaseman ja hyvän pilkkaamisen aiheen.

Virheisiin liittyy kuitenkin myös paradoksi: ne ovat epäesteettisyydestään huolimatta eräänlainen todiste siitä, että lyriikka on improvisoitua. Ulkomuistista resitoitu lyriikka on nimittäin todennäköisesti soljuvampaa ja virheettömämpää kuin improvisoitu.

¹⁷⁷ ”Et pääse mun tiimiin” on itse ehdottamani esimerkki battle-lyriikasta. Jodarok kommentoi tässä esimerkkiäni.

Improvisointiin liittyy yleensä jossain määrin takeltelua, epätäydellisiä sanamuotoja ynnä muita epätarkkuuksia. Täysin tyylipuhdas suoritus taas saattaa herättää epäilyksiä, että lyriikka on harjoiteltu etukäteen. Näin ollen virheitä pitäisi kylläkin välttää, mutta niitä tulee silti tahtomattakin mukaan tekstiin, jolloin ne samalla osoittavat, että lyriikka ei ole etukäteen harjoiteltua. Roopek:n mukaan etukäteen harjoittelun aistii jo räppääjän olemuksesta:

sen näkee ihmisen elekielestä ja jotenki siit olemuksest et et jos ne tulee jotenki liian silleen niin ku ku vettä vaa koska ei kukaa oo niin kova et se ei ikin pykis¹⁷⁸ ku se räppää friistailii ni kyl sen sit huomaa (Roopek, 27:53-28:06)

Tilannesidoksisuuden ja virheiden välttämisen lisäksi battle-lyriikkaan liittyy myös vaatimus, että sen tulisi olla jollain tavalla originellia ja kekseliästä. Sama piirre toki kuuluu koko freestylen estetiikkaan, mutta kuten muidenkin piirteiden kohdalla on todettu, battlessa kilpailuasetelma tekee vaatimuksista astetta konkreettisempia. Ennalta-arvattavat ja moneen kertaan käytetyt riimit eivät kuulu battlen preferensseihin. Varsinkin freestylea enemmän seuranneet ja/tai harrastaneet tuntevat freestylen perussanaston hyvin ja arvostavat siltä pohjalta enemmän niitä, jotka ovat kekseliäitä ja uutta luovia, eivätkä tyydy helppoihin, moneen kertaan käytettyihin ratkaisuihin.

Samaan asiaan liittyy myös battlen erikoispiirre arvaaminen. Ainakin Rapin SM-kisojen aineiston pohjalta näyttää melko yleiseltä, että kilpailijat yrittävät silloin tällöin arvata vastustajansa seuraavaa riimisanaa. Arvaus pyritään sanomaan ääneen mikrofoniin samaan aikaan, kun vastustaja sanoo sen. Arvaamisen tehtävä on viestiä vastustajalle ja yleisölle, että tämän riimit ovat ennalta arvattavia – eli liian yksinkertaisia. Samalla ne myös ikään kuin viestivät arvaajan olevan vastustajaansa etevämpi. Arvaukseen kuitenkin liittyy riski, että arvaa sanan väärin, jolloin arvaaja tekee itse itsestään naurunalaisen.¹⁷⁹

Monesta edellä mainitusta seikasta johtuen freestyle-battlen lyriikka on ilmaisultaan muihin freestylen muotoihin verrattuna lyhyttä, tiivistä ja rajattua. Vuorot ovat yleensä lyhyitä, korkeintaan muutaman minuutin. Siinä ajassa ehtii sanoa muutaman rivin, mutta ei luomaan mitään pitempää aihekokonaisuutta tai tarinaa. Lyriikka perustuukin

¹⁷⁸ Pykiminen tarkoittaa tässä yhteydessä takeltelua.

¹⁷⁹ Juno (18:42-20:46).

nopeisiin ja usein hauskuutta tavoitteleviin ”iskulaineihin” (*punch line*)¹⁸⁰, joilla koetetaan saada yleisö innostumaan. Iskulainit ovat joko yksittäisiä tai muutaman rivin kokonaisuuksia, joihin pyritään saamaan jonkinlainen nokkela tai hauska sanallinen idea. Internet-sanakirja Wikihow:n mukaan punchlinea edeltää yksi säe (tai tahti), jonka kanssa punchline-säe yleensä rimmaa. Punchline-säkeessä yleensä esitetään jokin vastustajaa pilkkaava kommentti, kun edeltävä säe pohjustaa pilkan ja/tai asettaa säeparille riimin.¹⁸¹

Aihepiiri, vastustajan pilkkaaminen, on melko suppea ja siinä pitäisi pysyä. Se on elementaarinen osa battlea: muita aiheita ei battlessa olekaan tarkoitus käsitellä. Kilpailussa mitataan kilpailijoiden pilkkaamistaitoja, ei tarinankerrontataitoja. Mikäli räppääjä poikkeaa puhumaan jostain täysin muusta, käy joko niin, että battle muuttuu joksikin muuksi tai sitten etulyöntiasema siirtyy toiselle. Battle arvioidaan battlena, ei pelkkänä freestyle-esityksenä.

Juuri tästä syystä kaikki eivät pidä battlea kovin suuressa arvossa. Haastateltavista Ruudolf, Jodarok ja Asa tuovat esiin kantansa selvästi: he arvostavat muita freestylen muotoja enemmän. Heidän mukaansa battlen aihepiiri ei sisällä kovin paljon temaattisia mahdollisuuksia. Esimerkiksi Asan mielestä battlessa ei pysty puhumaan vakavammista tai syvällisemmistä aiheista, kun täytyy keskittyä pilkkaamiseen. Battlessa harvemmin kuulee ”rehtiä luovuutta”:

se on se osittain friistailin osa alue mutta se mitä mä pidän hienona friistailissa niin sitä ei siinä harvemmin saavuteta paitsi se kaveri joka sitte sanoo lopettaa bätlen siihen että sanoo että mä en tullu, ampumaan sua ja tappamaan sun nimeä vaan tulin ottaa sua kädestä kiinni niin tota, si- silloin se kiinnostaa mutta tota ei se oo harvemmin siellä kuulee semmosta, [r]ehtiä luovuutta et vaikeehan siihen luovasti vastaa jos joku halua kommentoida sua vaan ja pelkästään kritisoida sun tekemistä niin tota sit sä haluat hirveesti kysyä että mitä se edustaa ja mitä se tekee ja niissä sitä ei kovin paljon tuu, välttämättä ja tai jos tulee niin silloin puhutaan niistä vaatemerkeistä ja muista niin ku ulkoisista ominaisuuksista tai jostain että kyllä se hen- korkea henkinen taso minkä jossain saifferissa¹⁸² voi saada niin se on se mikä mua kiinnostais (Asa, 02:02-03:58)

¹⁸⁰ Sanakirjan mukaan *punch line* tarkoittaa vitsin kärkeä tai huipentumaa (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 964).

¹⁸¹ *How to Survive a Freestyle Battle*. 2008. <<http://www.wikihow.com/Survive-a-Freestyle-Rap-Battle>>.

¹⁸² Saifferi = *cypher*.

Ruudolf ei niin ikään pidä battlea yhtä suuressa arvossa kuin muuta freestylea juuri sen takia, että battlessa täytyy keskittyä toisen pilkkaamiseen, mikä Ruudolfin mukaan ”käy pitemmän päälle aika rasittavaksi”. Muu freestyle on hänen mielestä vapaampaa ja letkeämpää.¹⁸³ Jodarok taas on sitä mieltä, että battlessa ei edes tarvita niitä taitoja, joita muussa freestylessa tarvitaan:

bätläminen on sellasta, ainaki noin niin ku yleisön edessä niin siinä, sulla ei tarvi olla flou¹⁸⁴ kunnossa sulla ei tarvi olla ääni kunnossa sulla tarvii olla vaan se et sä niin ku käyttäydyt rähäkästi ja, sanot rivoja asioita toisesta että ei se niin ku silleen, se on se ei oo niin ku silleen niin jotenki, emmä tiä siis ei mitään niin ku niiltä ketkä siitä diggaa mut se ei oo sellanen missä maa viihdyn koska siinä ei et pärjää niin ku, periaatteessa räppäystaidoilla vaan siinä pärjää sellasilla niin ku yhen rivin jutuilla mitkä loppuu siihen että panen äitiäsi, niin se jotenki ei oo silleen siistiä (Jodarok, 22:40-23:37)

Jodarokin väitteet siis sotivat sitä näkemystä vastaan, että battlessa tyyliseikkoihin pitäisi kiinnittää normaalia enemmän huomiota; Jodarok väittää, että asia on päinvastoin. Samaa on pääteltävissä myös muiden haastateltavien puheista. Ristiriidasta voidaan tehdä seuraava johtopäätös: tyyliseikat ovat kyllä battlessa tärkeitä, varsinkin siinä mielessä, että helposti havaittavia virheitä tulisi välttää. Kuitenkin näyttää siltä, että battlessa tyylisääntöjen noudattamista tärkeämpää on olla nokkela, hauska sekä yleisöön vetoava ja ennen kaikkea täytyy osata pilkata vastustajaa osuvasti.

Asan, Jodarokin ja Ruudolfin suhtautumista battleen ei kuitenkaan pidä käsittää yleiseksi mielipiteeksi. Päinvastoin, battle tuntuu olevan Suomessa hyvin suuressa arvossa, minkä voi päätellä jo Rapin SM-kisojen nauttimasta vankasta suosiosta. Toisaalta esimerkiksi Roopek, haastateltavistani kaikkein pisimpään freestylea harrastanut, pitää battlea samassa arvossa kuin muutakin freestylea¹⁸⁵. Merkille pantavaa onkin se, että battlea vähemmän arvostavat haastateltavat – Asa, Jodarok ja Ruudolf – eivät sitä itse harrasta; sen sijaan he arvostavat juuri niitä muotoja, joita itsekkin harrastavat. Tästä seuraa se looginen päätelmä, että omalla harrastamisella ja omilla mielipiteillä on selvä yhteys.

¹⁸³ Ruudolf (50:09-50:42).

¹⁸⁴ Flou = *flow*.

¹⁸⁵ Roopek (15:00-20:10).

Battlen tematiikka lyriikka-aineiston valossa

Esittelen seuraavaksi edellä läpi käytyjä asioita lyriikan valossa. Aloitan käsittelyn lyriikkanäytteellä, jota sen jälkeen analysoin poimien näytteestä battle-lyriikalle tyypillisiä piirteitä. Näyte on Rapin SM-kisojen toisen kierroksen battlesta, jossa vastakkain ovat Matinpoika ja Juno. Kyseessä on Matinpojan toinen osio.

Lyriikkanäyte 1)

Matinpoika:

- 1) tää on aika outoo mul on vastas-*sa sit*
- 2) juno jolla heiluu noi silmä-*la-sit*
- 3) yhtä hyvin ku sä pysyt *bii-tis-sä*
- 4) ei tää mitää tää on ihan *siis-ti-ä*
- 5) mut ei se *hait-taa* ku jätkä vaan *lait-taa* <
- 6) jotai vitun rumii muijii niin ku sun *mui-jas*
- 7) on aiva vitu *nui-ja* kyl sä tiiät jätkä *slui-baa*¹⁸⁶
- 8) hankit mulle *pa-laa* ja sit et enää *pa-laa* [Juno: ”sä teit
- 9) mitä vittua [??] mulle sä [”virheen sä teit
- 10) puhut jo jo joo yritä vaan *bur-na-ta*¹⁸⁷ [virheen”
- 11) vitu homo mitä vittua mä [??] ja
- 12) ei täs mitää mä voisin vaikka *uh-ra-ta*
- 13) sun puolesta sun omat kenkäs samanlaiset ku *mul-la*
- 14) mitä sä kelaat sul kävi *pul-la*
- 15) että sait ehkä paremman *ver-sen*¹⁸⁸
- 16) mutta ei se mitää mut tänää ollaa saletist *per-seet*
- 17) tai no oopperassa jätkä ei pääse *si-sään*
- 18) ainakaa tol naamal ku sä nussit *i-sääs*
- 19) mitä vittuu aika hikistä *läp-pää*
- 20) mut silti meitsi tulee enkä ikinä *räp-pää*
- 21) jou mä oon aika huono varmaa *frii-stai-laa*
- 22) mut opin sen vasta viime vittu *tiis-tai-na*
- 23) mut ei se haittaa ku sä jätkä *tu-lee*
- 24) kyl sä tiiät vittu tollasis *ku-teis*
- 25) mut en mä välitä ku mullon tarpeeks *ku-tei*
- 26) mun *kli-pis-sä*¹⁸⁹ niin ku jäbäl on päässä *pi-pi*
- 27) ja sielä on pieni *ki-pi-nä*
- 28) mä sut burnaan¹⁹⁰ ku liekin-*hei-tin*
- 29) kyl sä tiiät mä lopetin *lei-kin*

¹⁸⁶ Sluibata = pinnata, luistaa määrättyistä tehtävistä. *Urbaani sanakirja*. 2008.

<<http://www.urbaanisanakirja.com/>>.

¹⁸⁷ Burnata = *burn* (amer.eng. nykyslangi) = pilkata, halveksia jotakuta. *Urban Dictionary*. 2008.

<<http://www.urbandictionary.com/>>.

¹⁸⁸ Verse = *verse* (eng) = säkeistö (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 1438).

¹⁸⁹ Klippi = *clip* (eng. slangi) = asean panossarja. *Urban Dictionary*. 2008.

<<http://www.urbandictionary.com/>>

¹⁹⁰ Amerikanenglannin slangissa *burn* tarkoittaa pilkkaamista, mutta sanan perusmerkitys on polttaa, kärkeä (Urban Dictionary. 2008. <<http://www.urbandictionary.com/>>, Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 144).

30) koska en enää jaksa joten menin jo pois
(01:32:30-01:33:44)

Näytteestä ilmenee varsin selvästi battle-lyriikan pääteema, vastustajan pilkkaaminen. Lyriikka on täynnä toisen pilkkaamista ja halventamista erilaisilla sanakäänteillä. Muihin aiheisiin ei juuri eksytä, vaikka Matinpoika ajautuukin kommentoimaan omaa lyriikkaansa ja osoittaa samalla freestylessa melko harvinaista itseironiaa: ”mä oon varmaan aika huono friistailaa mut opin sen vasta viime vittu tiistaina”. Pääosin hänenkin räppäämisensä kuitenkin rakentuu vastustajan pilkkaamisen varaan.

Entä millä tavoin Matinpoika pilkkaa? Kliseenomaiset seksuaaliteemat, alatytyli ja suositut teemat homoksi haukkuminen sekä tyttöystävän pilkkaaminen tulevat esiin. Matinpoika räppää ”vitun homo” ja toisaalla: ”jätkä vaan laittaa jotain vitun rumii muijii” sekä ”sun muijas on aivan vitun nuija”. Hän väläyttelee myös perversio-teemaa: ”sä nussit isäs”. Seksuaalisuuden lisäksi näytteessä on viitteitä myös muihin tyypillisiin pilkan kohteisiin, rumuuteen ja tyhmyyteen. Matinpoika räppää: ”jätkä ei pääse sisään ainakaa tol naamal” ja ”jäbäl on päässä pipi”.

Edellä mainitut esimerkit eivät liity suoraan vastustajan persoonaan ja ovat sen vuoksi toistettavissa eri tilanteissa. Näytteestä löytyy kuitenkin myös esimerkkejä henkilökohtaisesta pilkasta, joka sopii vain esitystilanteeseen. Matinpoika räppää: ”mul on vastassa sit juno jolla heiluu noi silmälasit”. Junolla on todellakin aurinkolasit päässä battlen aikana. Lisäksi Matinpoika räppää: ”sun omat kenkäs samanlaiset ku mulla”. Ilmeisesti heidän kenkänsä ovat samanlaiset, vaikka videokuvan perusteella sitä ei pysty näkemään. Näytteissä ei kuitenkaan tule kovin hyvin esille battlelle ominainen itsekehu. Tämän ilmentämiseksi annan lisänäytteen Ruudolfin battle-lyriikasta. Se on katkelma Ruudolfin battlesta Puolikasta vastaan.

Lyriikkanäyte 2)¹⁹¹

Ruudolf

- 1) ämsee ruudolf jou sun sepalusta
- 2) ei oo näkyny koska sielt ei tullu mitää *u-los*
- 3) kato mua tää on vika kerta ku sä näet et tääl on alfa-*ur-os*
- 4) jou ämsee ruudolf masku-*lii-ni-nen*
- 5) riimit aina *klii-ni-set* mä tarvi mitää *ki-ro-sa-no-ja*
- 6) mä tipautan sut ulos ja sen jälkeen

¹⁹¹ Näyte on katkelma pitemmästä osuudesta. Koko osuus löytyy sivulta 98 (lyriikkanäyte 6).

7) käännytän sut kertomal sulle *i-lo-sa-no-maa*
(01:40:13-01:40:30)

Ruudolfin lyriikassa itsekehu tulee hyvin esille. Ruudolf käyttääkin lyriikka-aineistoni räppääjistä eniten tätä teemaa hyväkseen ja tekee sen vielä varsin monipuolisesti: kehuminen ei jää pelkäksi oman paremmuuden toteamiseksi. Edellä olevassa näytteessä Ruudolf viittaa maskuliinisuuteensa ”tääl on alfauros”, mutta kertoo myös toisaalta pärjäävänsä battlessa hyvin ilman kirosanoja (joita räppääjät yleensä käyttävät varsin paljon). Lisäksi hän käyttää hyväkseen myös omaa kristillistä taustaansa: hän kehuu käännyttävänsä vastustajan ilosanomaa kertomalla.

Mainittakoon vielä, että vaikka annetut esimerkit ilmentävät battle-lyriikkaa, henkilökohtaiset kommentit ja itsekehu ovat käytössä muussakin freestylessa. Huolimatta näistä yhtäläisyyksistä muuhun freestylen nähden edellä annetuista näytteistä välittyy kuitenkin myös battle-freestylen erityisluonne, kilpailu kahden räppääjän välillä. Tämä näkyy erityisesti siinä, että vastustajan pilkkaaminen ja naurunalaiseksi saattaminen on lyriikan sammumaton teema ja päämäärä. Näiden esimerkkien jälkeen siirryn cypherin esittelyyn.

4.2. Cypher

Cypherista on vaikea löytää kirjallisia määritelmiä¹⁹², mikä kielii siitä, että se ei ole terminä kovin vakiintunut, ainakaan vielä. Cyphertown-projektin kotisivulla cypher määritellään ytimekkäästi: ”Cypher on kansankieltä ja sillä on siksi yhtä paljon määritelmiä kuin tulkitsijoitakin. Hiphop-kulttuurissa ‘cypher’ on kaiken kattava rinki, jossa esitetään valmistelematonta rytmikästä hiphopia, kiertävää improvisointia joko äännettynä, tanssittuna tai musiikillisesti ilmaistuna.”¹⁹³ Määritelmä on siinä mielessä hyvä, että se korostaa termin yksilöllistä käyttöä.

Freestyle – The Art of Rhyme -dokumentissa ei myöskään anneta tyhjentävää selitystä sille, mitä cypher on. Dokumentin perusteella cypherista hahmottuu kuitenkin

¹⁹² Sanakirjassa cypherin (kirjoitusasu *cipher*) merkitykset liittyvät lähinnä salakirjoitukseen, sen kirjoittamiseen ja tulkitsemiseen (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 194). Hiphopin yhteydessä termillä ei ole tällaista merkitystä.

¹⁹³ *About Cyphertown*. 2007. <<http://www.cyphertown.com/about.html>>. Cyphertown on pohjoisamerikkalainen cypherin harrastamiseen liittyvä projekti tai kollektiivi.

seuraavanlainen kuva: cypherissa ihmiset ovat kerääntyneet tiiviiseen ringiin, jossa kukin vuorollaan esittää freestylea. Varsinaista battlen kaltaista kilpailuasetelmaa ei esitykseen sisälly, vaan räppääjät esittävät yhdessä ja tasavertaisesti. Vuorot vaihtuvat saumattomasti ringissä olevien esiintyjien kesken ja ringiin voi tulla tai siitä voi poistua vapaasti. Yleisöä on useimmiten ringin ympärillä kuuntelemassa. Taustamusiikki tai -rytmi luodaan ringissä beatboksaamalla tai sitten taustamusiikkia ei ole ollenkaan.¹⁹⁴

Cypher-termin vakiintumattomuudesta ja yksilöllisistä käyttöeroista kielii vielä sekin, että omissa haastatteluissani termi ei tullut kaikkien haastateltavan kohdalla esiin ja niillä, jotka siitä puhuivat, tuntui kullakin olevan hieman erilainen käsitys siitä, mitä cypher on.¹⁹⁵ Kuitenkin melkein kaikki haastattelijat kertoivat harrastaneensa cypherin tapaista ryhmäimprovisointia, vaikkeivät välttämättä kutsuneetkaan sitä sillä nimellä. Kuten jo edellä mainitsin, cypheria ei voidakaan pitää freestylen todellisena alakategoriana, mutta se on silti hyvä esitellä, koska sitä käytetään ja se auttaa hahmottamaan freestylen kenttää.

Cypher on itse asiassa ennen kaikkea kontekstuaalinen termi: se selittää freestylen tietyn kontekstin, ei niinkään sisältöä. Toki cypherissa on myös sisältöä koskevia tendenssejä (cypheriin ei lähtökohtaisesti kuulu kilpailua), mutta nämä ovat vain tendenssejä. Cypheriin voi sisältyä myös kilpailua, jolloin cypher voidaan periaatteessa käsittää battlen kattotermiksi. Toisaalta kaikki battle ei suinkaan tapahdu cypher-tyylisessä kontekstissa. Johdonmukaisuuden vuoksi käsittelen tässä yhteydessä sisällön puolesta vain sitä osaa cypherista, joka ei sisällä kilpailua, koska ero tällaisen cypherin ja battlen välillä on merkittävä ja koska kilpailu esiteltiin joka tapauksessa jo battlen yhteydessä. Muutoinkin esittelen cypheria vain siltä osin, kun se eroaa battlesta ja muusta freestylesta.

Ei-kilpailullinen cypher muodostaa battlen kanssa eräänlaisen vastaparin: toisessa rakennetaan kollektiivista tarinoiden ketjua, toisessa kilpaillaan ja pilkataan. Asetelma ja osanottajien vuorovaikutussuhde on erilainen, mutta myös yhtäläisyyksiä löytyy.

¹⁹⁴ Fitzgerald 2005.

¹⁹⁵ Ruth Finneganin (1992b: 138) mukaan geneeristen termien määrittelyssä onkin keskeistä, kuka määrittelee ja milloin ja missä määrittely tapahtuu. Jokainen tulkitsee termejä omalla tavallaan. Tosin omista haastateltavistani on tässä kohdin todettava, että Junon ja Ruudolfin haastatteluissa cypher ei tullut lainkaan puheeksi ja lisäksi Matinpoika tunsikin termin vain etäisesti.

Molemmat ovat muodoltaan dialogeja, joissa vuorot vaihtuvat tasaisesti. Keskeinen ero battleen verrattuna on lisäksi se, että cypherissa freestylen esittäjiä voi olla periaatteessa rajaton määrä, kun yhdessä battlessa niitä on yleensä vain kaksi. Ulkopuoliset eivät saa puuttua battleen, mutta cypherissa mukaan tuleminen ja puheenvuoron ottaminen ovat sallittuja, jopa toivottuja.

Asan mukaan cypher onkin ”tosi sosiaalinen versio freestylestä”¹⁹⁶. Kaikki voivat kuunnella sitä ja kaikki voivat ottaa siihen osaa. Cypheria ei organisoida tai ohjailla ulkopuolelta, vaan toimintaa kontrolloivat esittäjät itse kollektiivisesti ja interaktiivisesti. Toisin kuin battlessa, jossa pyritään nolaamaan ja lannistamaan vastustaja, cypherissa yritetään nimenomaan saada kaikki innostumaan ja osallistumaan. Välillä cypheriinkin toki saattaa liittyä battle-henkistä provokaatiota, mutta senkin tarkoituksena on lähinnä haastaa muut puhumaan. Asan kommentissa korostuu tunnelman luominen ja kollektiivinen läsnäolo cypherin luonteenomaisena piirteenä:

kuinka tavallaan tiiviiks sen hengen saa tai silleen että kuinka iso ja kuinka tiiviiks sen saa pyörimään niin tota, ää sii- siitä se kaikki kumpuaa tavallaan se ainutlaatusuus siitä että to- joskus pystyy tavallaan festareilla jossain tosi isossa ihmislaumassa viä saamaan hyvän saifferin kasaan niin se on silleen erittäin palkitsevaa (Asa, 04:28-04:54)

Cypheria voi tehdä niin pienessä kuin isossakin ryhmässä, mutta isossa cypher on todennäköisesti vaikeampi toteuttaa, koska ryhmadynamiikkaa on vaikeampi hallita. Toisaalta pienen ja ison ryhmän cypherit eroavat varmasti myös tunnelmaltaan. Asan kuvailemat ainutlaatuisuus ja palkitsevuus tuottavat varmasti vahvoja elämyksiä.

Sosiaalisuus on cypherissa kuuntelemisen ja itseilmaisun lisäksi myös yhteistyötä. Osanottajat tukevat ja kannustavat toisiaan huudoin, rytmein ja elein. Heidän räppäämisensä stimuloi ja rohkaisee seuraavia jatkamaan. Vuorovaikutusten kierre etenee ja syvenee. Asan sanoin cypher-tilanteessa ”toisesta ihmisestä saa parhaat toiset ihmiset esiin”. Hänen mukaansa räppääjät eivät yksin välttämättä kykenisi siihen, mihin cypherissa pystyvät. Joku ulkopuolinen ”ajaa” esittäjän ”siihen tilaan”, jossa luovuus alkaa kukkia.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Asa (03:27-03:46).

¹⁹⁷ Asa (00:58-02:02).

Cypherissa puheenvuorot vaihtuvat samalla tavoin kuin arkikeskustelussa: räppääjä voi haastaa tai kysyä, kuka haluaa jatkaa, tai antaa puheenvuoron suoraa jollekulle. Puheenvuoro voidaan myös riistää räppäämällä toisen päälle. Näin saattaa käydä varsinkin silloin, kun joku on räpännyt toisen mielestä liian pitkään. Koska cypher on kollektiivista eikä johdettua toimintaa, vuorojen pituus on ennalta määrittämätön. Kukin räppää niin pitkään kuin pystyy ja huvittaa, ellei häntä keskeytetä.¹⁹⁸

Milloin ja mihin cypher sitten loppuu? Luonnollisesti silloin ja siihen, kun kukaan ei enää keksi jatkoa tai ei halua jatkaa. Halukkuus liittyä usein siihen, mitä aiemmin on sanottu, miten hyvin freestylea on jo esitetty ja onko tähän enää lisättävää. Asa kertoo, että vuorottelu jatkuu yleensä, kunnes joku osanottajista vie cypherin ”huippuunsa”, pisteeseen, johon se ”pitää lopettaa”.¹⁹⁹

Cypher ei välttämättä tarvitse ympärilleen varsinaista yleisöä, koska myös osanottajat ovat yleisöä. Sitä voi harjoittaa pelkästään kaverien kesken, mutta toisaalta sitä voi tehdä myös suuressa väkijoukossa. Cypherissa yleisön ja esiintyjän ero on häilyvä, koska roolit vaihtuvat jatkuvasti: sivusta seurannut voi innostua liittymään mukaan ja hetken äänessä ollut voi vetäytyä katselijaksi. Kaikki ringin keskiössä olevat ovat tavalla tai toisella mukana riimitellen, huudahdellen, beatboksaten, liikkuen, ilmehtien jne. Osanottajat voidaankin periaatteessa jakaa aktiivisiin ja passiivisiin: niihin, jotka tuottavat ääntä ja odottavat omaa vuoroaan ja niihin, jotka tyytyvät vain kuuntelemaan ja viihtymään.

Toinen ero battleen nähden on se, että siinä missä battle on usein järjestetty tilaisuus, tapahtuma tai kilpailu, cypherin kohdalla näin ei ole. Cypher on siis astetta epämuodollisempi kuin battle. Niin ikään battle on tyypillisimmillään esiintymistä, jota ulkopuoliset seuraavat; se on yleisölaji, joka vaatii yleisön. Cypherissa esiintymisaspekti ei ole yhtä tärkeä, vaikka sitäkin voi tehdä yleisön edessä. Cypher voi myös olla pelkkää ajanvietettä, yhdessäoloa tai harrastamista kaverien kesken ilman ambitiota suurelle yleisölle esiintymisestä:

¹⁹⁸ Roopek (35:46-36:10), Fitzgerald 2005.

¹⁹⁹ Asa (09:18-09:53).

joo joo emmä tiä sillee, meil päi vaa perus vapaa ajan käyttöö, et silleen pistetään vaa biitit soimaan ja sit pidetään hauskaa, se on emmä tiedä harjottelu samalla, iha vaa ajan käyttöö (Matinpoika, 02:19-02:40)

Tästä seuraa, että cypher ei ole mihinkään tiettyyn paikkaan sidottu ilmiö. Sitä voi tehdä periaatteessa missä vain.²⁰⁰ Yleisimmin sitä tehdään siellä, missä (nuoret) ihmiset muutenkin viettävät aikaansa: kadunkulmissa, puistoissa tai kotona. Jodarok mainitsee, että hiphop-keikkojen yhteydessä esiintymispaikkojen ja -klubien vessat ovat yleinen cypher-forum²⁰¹.

Cypher on myös ajallisesti määrittelemätön. Se jatkuu niin kauan kuin osanottajat jaksavat sitä esittää, ellei sitä muutoin keskeytetä. Matinpojan mukaan tällaiset sessiot voivat kestää 20 minuutista pariin tuntiin. Asa puhuu jopa koko yön kestävästä sessioista.²⁰² Sujuva, pitkäkestoinen cypher ei kuitenkaan ole helppo toteuttaa. Onnistuminen on kiinni monesta asiasta: osanottajien taidoista, mielentilasta ja keskinäisistä suhteista. Ilmeisesti cypher myös vaatii siinä määrin kehittyntä improvisointitaitoa ja harjoittelun kautta hankittua itsevarmuutta, että kaikki eivät siihen pysty. Jodarokin mukaan cypher ei sovellu kaikille.

siinäki on sellanen et sitte ku niin kun on tyyppjä jotka siihen pystyy ja on tyyppjä jotka sii- ei jotka ei niin ku sovellu sellaseen meininkiin että niin ku se pitää kuitenkin sillon pitää aika lyhyenä koska kaikkia kiinnostaa vaan se niin ku oma vuoro, periaatteessa (Jodarok, 17:51-18:10)

Puheenaiheet vaihtelevat cypherissa vapaasti. Yleensä ensimmäinen räppääjä keksii aiheen ja muut jatkavat siitä tai keksivät uuden aiheen. Aiheet vaihtelevat henkilökohtaisista yhteiskunnallisiin. Vaikka aiheet ovat osittain sidottuja tilanteeseen, ne ovat myös hyvin yksilöllisiä. Kullakin räppääjällä on omat lempiteemansa ja tottumuksensa. Toiset voivat keskittyä esimerkiksi enemmän kantaaottavaan, yhteiskunnalliseen kommentointiin, toiset viihteellisempään tunnelmanluontiin. Aiheeseen liittyy saumattomasti myös tapa, jolla sitä käsitellään. Käsittelytavat ovat niin ikään yksilöllisiä, ehkä vielä enemmän kuin itse aiheet. Aihetta voi käsitellä

²⁰⁰ Itse suljen kuitenkin muodolliset tilanteet kuten keikkaesiintymiset pois laskuista. Tosin keikkapaikallakin voidaan esittää cypheria lavan ulkopuolella, esimerkiksi vessassa tai baarin nurkassa. Kun siis puhun cypherista, puhun kollektiivisesta freestylestä tilanteessa, joka on epämuodollinen, ei speaktaakkelimainen.

²⁰¹ Jodarok (18:35-19:02).

²⁰² Matinpoika (03:20-03:28), Asa (03:46-04:54).

esimerkiksi vakavasti, humoristisesti tai filosofoiden. Kaikki on lopulta kiinni esittäjän omista mieltymyksistä ja tyylistä.²⁰³ Cypherissa voi esiintyä myös battle-tyyppistä dialogia tai se voi muuttua kokonaan battleksi, vaikka se ei lähtökohtaisesti olekaan battlea. Kilpailuvietti on kuitenkin läsnä myös ei-kilpailullisessa cypherissa: onhan sekin battlen tavoin vuoroittaista taidonnäyttämistä, jossa näytetään, mitä osataan, ja tarkkaillaan muita.

Cypherin kollektiivinen luonne ja aiheiden vapaus ovat ilmeisiä syitä siihen arvostukseen, jota monet haastateltavistani sitä kohtaan tuntevat. Sen henkisyttä ja luovuutta korostetaan, osin jopa mystifioidaan. Asa esimerkiksi puhuu cypherin ”korkeammasta henkisestä tasosta”²⁰⁴. Samaa voi aistia myös Matinpojan puheissa: hän kuvaa, miten cypherissa kerronta ”voi lähteä käsistä”²⁰⁵. Kun kysyn häneltä tarkennusta, hän vastaa:

emmä tiedä, emmä tiä voiks siitä edes puhuu, liian liian diippii hehehehe, jollain astraalitasolla räppäämistä (Matinpoika, 05:05-05:20)

Cypheria arvostetaan myös toisenlaisista syistä: monen haastateltavan mukaan se on vaativaa ja edellyttää räppääjältä monipuolisia taitoja. Jodarokin mukaan cypherissa taidot eivät liity toisen pilkkaamiseen kuten battlessa, vaan ne liittyvät itse räppäämiseen ja improvisointiin. Asan mukaan taas cypher on syvällisempää kuin battle, joka on itsekeskeistä ja keskittyy vain pinnallisiin asioihin. Cypher on hänelle sanataidetta:

se ei lähtökohtaisesti oo sitä että kaikki niin ku kaikkia vastaan vaan niin ku se ois enemmän niin ku vaan räppäämistä, et tavallaan, et silleen niin ku että se se tavallaan se taito tai se et niin ku mitä pystyt sanomaan ja miten niin ku, hyvä flou ja nää niin ne on millä niin ku näytetään eikä vaan se että miten dumaavia kommentteja keksit jostain toisesta ihmisestä et se on jotenki yksipuolista meikästä (Jodarok, 22:10-22:40)

²⁰³ Roope:n (40:02-40:50) mukaan vain harva pystyy käyttämään rapissään montaa eri tyyliä. Hyvin harva on samalla kertaa hyvä battlessa, tarinankerronnassa ja on vielä ”tosi runollinen” ja ”tosi gangsta”.

²⁰⁴ Asa (02:02-02:58).

²⁰⁵ Matinpoika (04:28-05:00). ”Käsistä lähteminen” samoin kuin sitaatissa mainittu ”astraalitasolla räppääminen” kuvaavat kiehtovalla tavalla freestylen luovaa prosessia, mutta siihen, että freestyle ”lähtee käsistä” voi ainakin osittain ja joissain yhteyksissä löytää arkisen selityksen: riimi johdattelee ajatusta ja lauseen sisältöä, jolloin myös aihepiiri saattaa vaihtua tai vaihdella nopeasti. Aiheesta tarkemmin ks. s. 128-130, 170-172.

ja sitte taas se että, millä tavalla pystyy vangitsemaan ihmisiä silleen ihan niin ku muuten puhumalla niin se on taas ihan selkeesti se et se menee sanataiteen puolelle sillon jo, sillä on joku toinen tarkoitus ku se että edustais jotain juttua ja koittais nostaa ittensä jalustalle (Asa, 06:24-06:43)

Kommenteista näkee, miten sekä Jodarok että Asa arvostavat enemmän cypheria kuin battlea. Kyse on tietenkin vain makuasioista, eikä oman työni tarkoituksena ole liittyä makukeskusteluun. Kuten battlen yhteydessä jo totesin, mielipiteitä ei pidä yleistää totuudeksi. Myös toisenlaisia mielipiteitä on olemassa. Kommenttien tärkeämpi sanoma onkin se, että battlessa ja ei-kilpailullisessa cypherissa mitataan hiukan erilaisia taitoja, hiukan eri tavalla ja hiukan erilaisin tuloksin.

4.3. Freestyle keikkatilanteessa

Battle ja cypher, sellaisena kuin ne edellä olen esittänyt, jättävät vielä ulkopuolelleen paljon sellaista freestylea, jolle ei ole erityistä termiä. Ulkopuolelle jää muodollisessa, järjestetyssä esiintymistilaisuudessa yksin tai ryhmänä esitetty ei-kilpailullinen freestyle. Käytän tästä vastedes nimitystä keikka-freestyle. Se onkin haastattelujen perusteella varsin yleistä: kaikki haastateltavani kertovat esittäneensä sitä. Läheskään kaikki suomalaiset hiphop-artistit eivät toki sitä harrasta, mutta varsin yleiseltä se silti vaikuttaa. Esimerkiksi Asa kertoo pitävänsä keikalla yleensä erillisen freestyle-osuuden, jossa hän esimerkiksi räppää kuluneesta päivästä.²⁰⁶

Erityisen freestyle-osuuden pitäminen onkin nykyisin yleisin tapa tehdä keikka-freestylea. Mahdollista on kuitenkin myös se, että koko esitys on freestylea, vaikka tämä nykyisillään onkin ilmeisesti varsin harvinaista. Ruudolf kertoo esittäneensä uransa alkuaikana pelkkää freestylea, ei ollenkaan valmiita kappaleita. Hän arvosti tuolloin vain freestylea – muunlainen hiphop ei kiinnostanut. Nykyään freestyle on kuitenkin jäänyt ja Ruudolf keskittyy lähinnä levytetyn materiaalin ja valmiiden kappaleiden esittämiseen.²⁰⁷

Keikka-freestylelle ja cypherille on yhteistä se, että puheenaiheet eivät ole ennalta määrättyjä. Periaatteessa mistä vain voi räpätä. Cypherissa kuitenkin kuulijajoukko on

²⁰⁶ Asa (30:18-30:50). Samaa kertovat tekevänsä myös Juno (34:32-35:51), Jodarok (11:41-14:02) ja Roopek (32:35-33:09), joka tosin esittää freestylea vain Serkkupojat-yhtyeessään.

²⁰⁷ Ruudolf (03:00-05:57).

usein homogeenisempi: paikalla saattaa olla pelkästään kavereita, ei ulkopuolisia. Useimmat kuulijoista saattavat olla itsekin freestylen taitajia. Keikkatilanteessa taas yleisö on usein suurempi, paljon kirjavampi ja passiivisempi. Paikalla on todennäköisesti paljon sellaisia, jotka eivät tunne esiintyvää artistia henkilökohtaisesti, varsinkin jos tämä esiintyy kotipaikkakuntansa ulkopuolella. Edelleen yleisössä on todennäköisesti paljon ihmisiä, jotka eivät jaa esiintyjän kanssa samaa kokemusmaailmaa ja tietopohjaa. Tämä taas asettaa rajoitteita freestylen sisältöön, mikäli artisti haluaa tehdä esityksestään ymmärrettävän mahdollisimman monelle, mikä keikkaesityksessä on varsin luonnollinen tavoite. Onkin yleistä, että keikka-freestylessä painotetaan ymmärrettävyyttä ja konkretiaa vaikeaselkoisen ja henkevän runollisuuden (vrt. cypher) sijaan.

se on niin ku aika silleen vaan sellasta minkä neki niin ku yleisössä olevat ihmiset niin ku näkee ja tietää, et jos me ollaan kuopiossa niin sitte niin ku kalakukko läppä toimii ja niin ku silleen et sellasta vaan niin ku välitöntä (Jodarok, 56:39-56:55)

Helppotajuisuuden saavuttamiseksi on siis parasta puhua jostain tilanteesta läsnä olevasta tai muuten kaikkien tiedossa olevasta asiasta. Toisaalta kun räpätään läsnä olevista henkilöistä ja asioista, ymmärrettävyyden lisäksi samalla osoitetaan, että lyriikka on luotu improvisoiden esityshetkessä, kuten aiemmin on jo käynyt ilmi. Jodarok painottaa myös tietynlaista rehellisyyttä ja tilanteen huomioonottamista: jos esiinnyttään lähes tyhjälle salille, ei voi räpätä esimerkiksi siitä, että on todella tiivis tunnelma.²⁰⁸

Keikkatilanteessa, kuten muissakin freestylen muodoissa, itsestä räppääminen ja itsekehu ovat myös yleinen aihe. Ruudolfin sanoin kehu voi esimerkiksi olla jotain tällaista: ”mä oon niin kova jätkä ja kaikki tykkää musta”²⁰⁹. Itsekehun lisäksi on myös paljon muita puheenaiheita. Haastatteluaineiston perusteella erilaiset tarinat ja etenkin henkilökohtainen kerronta ovat keikka-freestylen yleisintä sisältöä. Jodarokin esittämästä rehellisyyden vaateesta eivät kuitenkaan kaikki pidä kiinni – ainakaan siinä mielessä, että vaikka esitystilanteesta ei haluttaisi antaa virheellistä kuvaa, niin itse kertomukset voivat eksyä faktasta fiktion puolelle. Muutenkin on varsin yleistä, että

²⁰⁸ Jodarok (12:57-14:02).

²⁰⁹ Ruudolf (50:49-51:13).

kerronnassa aiheet voivat vaihdella kesken räppäämisen. Asa kertoo esimerkin omalta keikaltaan:

mul oli jaa ajatus viime viime viikollopun keikalle kun tota mä olin kattomas suomen matsii niin mä olin pelkästään tota lätkämatsii urheiluhulluna suomalaisena tiesin et mä haluun puhuu lätkästä jotain, ja sitte ku mä kuuntelin tossa meiän keikan nauhotusta niin mä ekana jotenki mä matkustin moskovaan ja sitte mä sain mikko koivulta kiekosta päähä ja sitte mä muutuin ihmisenä sen jälkeen ja sillai että se tosiaan niin ku kaikki kaikki että tota sen piti olla jotain vaan lätkästä ja ehkä enemmän mun piti jotenki jollain taval myöntää et me ollaan urheiluhullu kansa niin se kyl tosiaan l- ei ollu menny yhtään sinne suuntaan et se oli lähteny ihan niin ku tarinamuodoks jollain tavalla (Asa, 17:46-18:30)

Aineiston ja edellä mainittujen kommenttien perusteella on selvää, että kukin räppääjä esittää freestylea omalla tyylillään, omilla teemoillaan. Varsinkin keikka-freestyle, jossa aiheet ovat vapaita, tuo räppääjän persoonallisuutta esiin. Asan tyyliin näkyy selvästi kuuluvan myös fiktiivistä ainesta. Sitaatista huomaa myös kiintoisesti, miten hänen räppäämisensä on ”lähtenyt tarinamuodoksi”, vaikka se ei ollutkaan Asan alkuajatus. Keikka-freestyle saattaa siis muuttua tarinamuotoon – jopa varsin herkästi ja ilman etukäteissuunnitelmaa. Toinen seikka, joka sitaatista käy ilmi on se, että räppääjät eivät välttämättä pysy alkusuunnitelmassaan vaan aihe ja päämäärä saattavat helposti muuttua. Asan mukaan mitään alkusuunnitelmaa ei edes ole; pitää vain päättää, mitä sanoo aluksi ja antaa sen jälkeen tarinan kuljettaa itse itseään.²¹⁰ Aiheessa pysymistä hankaloittavat monet asiat, kuten riimien keksiminen ja etukäteissuunnittelun vähäisyys. Palaan näihin asioihin myöhemmin.

Cypherin yhteydessä todettiin, että hyvä cypher edellyttää kehittynyttä ja monipuolista improvisointitaitoa. Sama pätee myös keikkatilanteissa, mutta elävän yleisön edessä esiintyminen vaatii lisäksi tiettyä lavarohkeutta ja esiintymistaitoa, jopa karismaa. Kaikki sinänsä kyvykkäät friistailaajat eivät välttämättä pysty antamaan parastaan suuren yleisön edessä esiintymiskokemuksen puutteen tai liian jännittämisen vuoksi. Rapin SM-kisoja usean vuoden ajan järjestänyt Pasi Palonen on nähnyt, miten moni kyvykäs räppääjä on aidossa esitystilanteessa ns. ”jäätnyt”. Samaa sanoo myös Jodarok: teknisen taitavuuden lisäksi tarvitaan myös auktoriteettia ja karismaa.

²¹⁰ Asa (18:35-19:29).

se on tuhat ihmistä edessä niin siin jäätyy aika moni poika että kaikki kattoo sua ja odottaa ja kuuntelee heh k- se on oikeesti kova paikka jos himas sä oot tosi hyvä friistailaa ja kavereiden keskellä ja ni kyl se on niin eri siis se on niin eri juttu että kova kovaki jätkä jäätyny sielä nosturissa²¹¹ että se ei oo helppo paikka (Pasi Palonen, 06:41-07:03)

periaatteessa on varmasti niin ku jäbiä jotka heittää ihan tasan yhtä hyviä friistaileja ku monet niin ku sellaset joita pidetään hyvinä tai niin ku on tyyppejä jotka varmaan heittää parempia friistaileja ku meikä koska ne niin ku tälläki hetkellä treenaa sitä mutta tuota sit toisaalta niin ku ne näyttää lavalta sillä lavalla siltä että ne ei oo ku siellä kotonaan eikä niillä oo niin ku semmost auktoriteettiä tai jotain mitä lie karismaa niin jengi ei silti niin ku pidä niitä hyvinä (Jodarok, 30:39-31:12)

4.4. Ilmenemismuotojen vuorovaikutus ja liukumät

Formaali freestyle, josta parhaana esimerkkinä toimii järjestetty battle-kilpailu, ei todennäköisesti sisällä liukumia, ellei siitä erikseen sovita. Esimerkiksi battle-kilpailussa räppääjät ovat sitoutuneet esittämään pelkkää battle-freestylea, eivät muunlaista freestylea. Epämuodollisessa freestylessa vaihtelu on kuitenkin täysin luonnollista. Räppääminen ei etene minkään ennalta tehdyn käsikirjoituksen mukaan. Asetelmat ja freestylen muoto voivat muuttua.

Tyypillisintä liukuma on cypherissa, joka on luonteeltaan hyvin elävä tapahtuma. Lähinnä liukuma tarkoittaa tässä sitä, että cypherissa tavallinen vuorotteleva räppääminen voi muuttua joidenkin osallistujien väliseksi battleksi. Cypher on dialogia siinä missä battlekin: muita osallistujia voidaan mainita ja kommentoida tavalla tai toisella ja joskus kommentointi – tai ”kuittailu”, kuten haastattelijat sitä kutsuvat²¹² – voi johtaa battleen. Roopek:n mukaan vaihdos voi tapahtua luonnostaan:

mitä mä muistelen niin se lähtee silleen luonnostaan et jossain vaihees niin ku on hyvä meininki ja sit heittää jotain läppää ja sit sun sun sun friistaili vie, vie vie sun läpän jotenki sä nappaat heität jostain jäbäst jonku läpän niin ku, jostain jäbäst ja silleen vaan spontaanisti jonku läpän ja sit se takertuu siihen ja sit tulee sellanen leikkimielinen bätle niin ku et et se bätle on friistailii siinä missä muuki (Roopek, 34:54-35:23)

²¹¹ Helsinkiläinen klubi Nosturi on vuosittain järjestettävien Rapin SM-kisojen tapahtumapaikka. Nosturiin mahtuu 900 katsojaa.

²¹² Esim. Ruudolf (49:41-50:42).

Muutos saattaa tapahtua myös vastakkaiseen suuntaan: (epämuodollinen) battle voi muuttua cypheriksi. Vaihdos voi tapahtua luonnostaan räppääjien itsensä toimesta esimerkiksi puheenaihetta vaihtamalla, mutta myös ulkopuoliset voivat puuttua tilanteeseen ja rauhoittaa battlen. Tähän Asakin viitanee puhuessaan cypherin kyvystä ”rauhoittaa joukkotappeluita”.²¹³

Liukumat eivät kuitenkaan rajoitu pelkästään cypheriin. Myös keikkatilanteessa voi tapahtua tällaisia vaihdoksia, vaikka se onkin astetta muodollisempi tapahtuma. Keikka-freestyleen voi sisältyä battle-henkistä toisten kommentointia, ns. ”kuiteja” ja keikkatilanteessa voi myös syntyä aitoja battleja. Ruudolf esimerkiksi kertoo joskus haastaneensa Asan battleen tämän keikalla Tavastialla²¹⁴. Tällaiset muutokset eivät kuitenkaan tapahdu yhtä saumattomasti kuin cypherissa, jossa liukuma voi tapahtua itse freestyle-tekstin sisällä kesken esityksen, kuten edellä olevasta Roopek:n sitaatista käy ilmi.

Edelleen on mahdollista, että freestyle-esityksiin sisältyy myös kirjoitettua tai ennalta valmistettua materiaalia. Aiemmin esiteltiin jo keikkatilanteessa tapahtuva valmiiden kappaleiden improvisoitu muuntelu. Kuitenkin myös varsinaisissa freestyle-tilanteissa – oli kyseessä sitten cypher tai keikkatilanne – on täysin mahdollista, että joku osallistujista räppää valmiiksi harjoitettua lyriikkaa. Kaiken ei siis tarvitse olla ”päästä heitettyä”. Roopek valottaa asiaa:

okei friistailsessio sehän vois olla niin ku et et, semmonen niin ku tavastial tapahtuva friistailsessio niin sehä ei sen tarvi olla mitenkää niin ku et kaikki heittää päästä ei se oo s- tää on vähä nyt monimutkasta mut siis sehän voi olla vaan tilanne et siel on erinäisii jäbii ja sit on jäbii jotka ei [oo] ikin päässy vaikka mikkiin livenä heittää silleen julkisesti niin ne haluu tulla heittää niitten parhaat niin riimit siis silleen et se on vaan sellanen sessio --- mut sit tommonen niin ku jossain bileis tapahtuva friistailsessio voi iha hyvin olla semmonen et siel tyypit heittää kirjoitettu vuorotellen et ne pääsee niin ku tavallaan näyttämään stailinsa²¹⁵ ja sit joku voi olla joko- välissä joka vetää täysin hatusta siis silleen et se ei oo niin, tota ni orjallista (Roopek, 37:27-38:28)

²¹³ Asa (38:00-40:00).

²¹⁴ Ruudolf (25:00-28:32). Ruudolfin mukaan kyseessä oli yksi ensimmäisistä julkisista battleista Suomessa ja se käytiin 1999 tai 2000 (hän ei muista tarkalleen).

²¹⁵ Staili = eng. *style* = tyyli (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 1268-1269).

Kuten siis aiemmin esitetystä käy ilmi, termit battle, cypher ja freestyle eivät ole yksiselitteisiä vaan moniselitteisiä ja limittäisiä. On mahdotonta selvittää, mihin yksi päättyy ja mistä toinen alkaa. Ovatko battle ja cypher täysin erilliset termit? Voidaanko ei-improvisoitua räppäämistäkin kutsua freestyleksi? Roopek on sitä mieltä, ettei termeihin ”kannata takertua”: jokainen tekee mitä haluaa, ”mikki on avoin”²¹⁶. Freestyle on loppujen lopuksi sitä, mitä kukin sellaiseksi haluaa mieltää.

Termejä ei siis voi pitää todellisten kategorioiden, genrejen tai esityskontekstien nimityksinä, koska sekä termit että kategoriat ovat häilyviä ja käyttöyhteyteen sidottuja. Termit sopivat kuvaamaan tiettyjä tilanteita, mutta ne jättävät myös aukkoja ja muodostavat päällekkäisyyksiä. Joka tapauksessa olen edellä pyrkinyt kuvaamaan freestyle-rapissa käytettyä termistöä ja niiden merkitys- ja käyttöeroja. Edelleen olen pyrkinyt kuvaamaan – osin termien kautta, osin niiden läpi – freestylen sisällä tapahtuvaa vaihtelua sekä niitä muotoja, joina tämä vaihtelu ilmenee. Seuraavaksi keskityn kuvaamaan sitä, mikä on kaikelle freestylelle yhteistä. Esittelen freestylen sisäisiä pelisääntöjä, jotka eivät ole sidoksissa kontekstiin tai ilmaisumuotoon.

5. Freestylen estetiikka

Esittelen seuraavaksi freestyle-rapia rekisterinä eli käyn läpi sellaisia piirteitä, jotka ovat freestylen ilmaisulle luonteenomaisia, inklusiivisia. Ennen kuin siirryn tähän, on kuitenkin hyvä palauttaa mieleen teoriaosiossa esittelemiäni käsitteitä. John Miles Foleyn termi performanssiareena tarkoittaa siis paikkaa, jossa performanssi tapahtuu. Rekisteri taas on tietty puheenmuoto, joka tuossa paikassa realisoituu. Performanssin välittyminen vaatii sekä esittäjältä että yleisöltä rekisterin kompetenssia. Rekisteriin kuuluu piirteitä sanastosta paralingvistiikkaan ja metriikasta kerrontarakenteisiin. Richard Baumanin termistössä performanssiareenaa vastaa tulkinnallinen kehys ja rekisteriä vastaavat performanssin avaimet (*keys to performance*). Dell Hymes taas jakaa kielen erilaisiin puhetapoihin, jotka erottuvat toisistaan tyylin ja tyylipiirteiden avulla. Puhetavat eivät ole kuitenkaan staattisia, vaan osittain limittäisiä. Ne liittyvät erilaisiin henkilöihin, ryhmiin, tilanteisiin ja genreihin.

²¹⁶ Roopek (38:30-39:02).

Nämä termit ovat hyviä työkaluja analyysissa, mutta oma tutkimukseni ja sitä varten tekemäni haastattelut ovat antaneet minulle pohjan muodostaa oman käsitykseni asioista. Siinä yhdistyvät sekä Foleyn, Baumanin ja Hymesin ajatukset että myös itse tekemäni päätelmät. On ilmeistä, että rekisteriin kuuluvat piirteet eivät ole staattisia lakeja, joita esittäjät mekaanisesti noudattavat, vaan pelkkiä preferenssejä. Ne eivät myöskään ole pelkästään funktionaalisia keinoja erottaa performanssi muusta puheesta, vaikka erottaminen onkin tärkeää. En myöskään pidä piirteiden merkitystä, semantiikkaa tai rekisterien välisiä merkityseroja funktionaalisesti ensisijaisina, ainakaan freestyle-rapin kohdalla. En näe, että freestyle-kontekstissa arkikielen sanat saisivat uusia, poikkeavia merkityksiä, kuten Foley asian esittää. Perusmerkitykset ovat samoja; niiden *esittäminen* on erilaista. Lisäksi näkemys siitä, että tietty rekisteri joko ymmärretään tai ei ymmärretä (tai ymmärretään väärin), on mielestäni kyseenalainen: ymmärtäminen on henkilökohtaista ja suhteellista.²¹⁷

Näin ollen merkityserot eivät mielestäni ole hedelmällinen lähtökohta tai peruste rekisterin ominaispiirteiden olemassaololle. Itse haluankin lähestyä rekisteriä haastattelujen kautta esittäjän ja kuuntelijan näkökulmasta, pohtia, mitä rekisterin piirteet heille edustavat. On selvää, että heille freestyle-rekisterin piirteet ovat sitä, miten freestylea kuuluu esittää, mikä on sille tyypillistä ja mikä kertoo, kuka räppääjistä hallitsee freestylen paremmin, kuka huonommin. Toisin sanoen piirteet ovat ennen kaikkea estetiikkaa: niitä noudatetaan, koska ne vastaavat räppääjien (ja yleisön) käsitystä siitä, mikä on kaunista ja hyvää; toisaalta sitä, mikä on rumaa, huonoa tai freestyleen kuulumatonta. Baumanin mukaan performanssitilanteessa yleisön tehtävä on arvioida performanssi (miten se on esitetty) ja esittäjän kompetenssi (taito ja tehokkuus). Lienee selvää, että arviointi on luonteeltaan puhtaasti esteettistä, vaikka Bauman ei sitä erikseen mainitse.²¹⁸ Omat käsitykseni ovat lähempänä Hymesia kuin Foleya: rekisteri on tyylin kategoria.²¹⁹

²¹⁷ Relativismiksi kutsutun filosofian mukaan kaikki tieto on suhteessa vastaanottajaan, viitekehykseen, kieleen ja kulttuuriin. Ihminen voi siis ymmärtää vastaanottamansa informaation vain omista lähtökohdistaan, omassa historiallisessa ja kulttuurisessa kontekstissaan. Ks. esim. Baghrmian 2004.

²¹⁸ Bauman 1977: 11.

²¹⁹ Tosin Hymeskaan ei käytä tyyliä esteettisessä mielessä: tyyli on hänelle yhtä kuin tapa, konventio (1989: 433-434). Joka tapauksessa Hymesin lähestymistapa vastaa paremmin omaa käsitystäni kuin Foleyn. Toisaalta näkemysni estetiikan korostuneisuudesta merkitykseen nähden saattaa johtua myös tutkimuskohteesta: freestyle-rap on suullisen esittämisen lisäksi myös populaarimusiikkia, ja populaarimusiikissa tyyli ja estetiikka ovat tyypillisesti hyvin olennaisia genrejaottelua ohjaavia tekijöitä.

Piirteiden esteettinen olemus ei tietenkään poista sitä seikkaa, että ne ovat *myös* keino erottaa freestyle muista rekistereistä. Piirteillä on myös merkityseroja muihin rekistereihin verrattuna, vaikka nämä erot eivät välttämättä olekaan esteenä ymmärrykselle. En siis kiistä Foleyn ja Baumanin ajatuksia, mutta haluan itse painottaa rekisterin esteettistä olemusta, mikä heidän töissään on jäänyt painottumatta.

Estetiikka asettaa tyylipiirteet maun jatkumolle: on olemassa hyviä ja huonoja suorituksia. Kuten tunnettua, makuasiat ovat yksilöllisiä, eivät yleisiä totuuksia. Tieteen tekijänä en voi itse nimetä subjektiivisesti, mikä mielestäni on hyvää tai huonoa. Säilyttääkseni tutkimuksessa tieteellisen objektiivisuuden, minun on esitettävä freestyleden estetiikka sitä tuntevien ihmisten mielipiteiden kautta, ottamatta niihin itse kantaa. Mielipiteistä voin rakentaa tendenssejä, lainalaisuuksia ja säännöstöä. Adam Krimsin mukaan hiphopin kuuntelijat ovat hyvin tarkkoja tyylistä ja erilaisten hiphopin alagenrejen rajoista: “rap-yleisö on yksi itsetietoisimmista ja ankarimmista yleisöistä, kun on kyse esteettisten ja geneeristen (usein myös poliittisten) sääntöjen valvomisesta.”²²⁰

Tutkin freestylea rekisterinä Foleyn, Baumanin ja Hymesin ajatusten pohjalta. Heidän tutkimuksistaan ei kuitenkaan löydy valmista, rekisterin jäsentämistä ja hahmottamista helpottavaa lokerointia. Foleyn mukaan on “heitettävä tulkinnallinen verkko niin laajalle kuin mahdollista, etsittävä mahdollisimman monen tyyppisiä performanssin piirteitä ja arvioitava sitten näiden erikoisvalenssit.”²²¹ Kaikenkattava perspektiivi lieenee tulosta siitä, että eri kulttuurien traditiot eroavat toisistaan monella tavalla. Tutkittavan ilmiön kannalta tämä on tietenkin arvonnukaista, mutta tutkijan kannalta se on haastavaa ja vastuullista: on määriteltävä itse kriteerit sille, mikä on merkityksellistä ja maininnan arvoista, mikä ei.

Olenkin ensisijaisesti seurannut haastateltavien näkemyksiä ja osin myös omaa intuitiotani eritellessäni aineiston perusteella freestyleden rekisterin ja/tai estetiikan tärkeimmät elementit ja tiivistänyt ne muutamaksi pääperiaatteen, joita yksittäiset

²²⁰ Krims 2000: 91. Vrt. myös Cutler 2003. Aitous, aitous pysyminen ja katu-uskottavuus ovat hiphop-kulttuurin ja -ideologian kulmakiviä.

²²¹ Foley 1995: 111.

tyyliseikat ilmentävät. Periaatteet ovat itse hahmottelemiani representaatioita kollektiivisista preferensseistä, jotka rakentuvat yksilöllisistä mielipiteistä ja jotka väistämättä muuttuvat ajan myötä. Ne ovat siis abstraktioita siitä, mitä haastattelemieni henkilöiden mukaan suomenkielinen freestyle-rap tällä hetkellä on. Jonain toisena ajankohtana tai joidenkin muiden haastateltavien kautta kuva todennäköisesti olisi ainakin jossain määrin erilainen. Nämä seikat huomioiden pyrin toisaalta rakentamaan kollektiivista ja yhdenmukaista kuvaa freestylen estetiikasta esitellen sellaisia tyylipiirteitä, joista tuntuu vallitsevan yksimielisyys. Toisaalta haluan kuitenkin esitellä myös yksilöllisiä mielipiteitä, mikäli ne tuovat asiayhteyteen jotain relevanttia lisätietoa.

Aineistoni perusteella hahmottamani suomenkielisen freestylen esteettiset lähtökohdat ovat seuraavat: a) esittäjän pitää toimia freestylen yleisten poeettisten sääntöjen mukaisesti, b) esittäjällä pitää olla riittävän hyvä räppäämistekniikka (flow), c) esittäjän pitää osata sitoa räppäämisensä lyriikan puolesta jollain tavalla esityshetkeen, d) esitetyn lyriikan ja/tai räppäämistyylin pitää olla jollain tavalla omaperäistä e) esittäjällä pitää olla jotain mielekästä sanottavaa sekä f) esittäjän pitää osata tietyn freestyle-muodon omat toimintamallit.²²²

Edellä mainitut toimintaperiaatteet liittyvät kukin freestylen eri aspekteihin, mutta ovat myös monessa mielessä limittäisiä ja vuorovaikutteisia. Lisäksi ne ovat vain löyhästi tiedostettuja toimintamalleja, eikä niitä ajatella aktiivisesti: kuten puhe, myös freestyle-räppääminen on pitkälti automaattista toimintaa.²²³ Räppääjä pyrkii toteuttamaan kaikkia periaatteita samanaikaisesti. Periaatteita toteutetaan erilaisilla viestinnän keinoilla, tyylipiirteillä ja sisällöllä, jotka kokonaisuudessaan muodostavat performanssin. Yksittäiset keinot eivät ole mitenkään kiinteästi yhteydessä vain tiettyihin toimintaperiaatteisiin, vaan kukin periaate voi toteutua ja toteutuukin monella eri tavalla.

Kun freestylea tutkitaan rekisterinä, lähtökohtainen oletus on, että se eroaa muista

²²² Olen abstrahoinut kuusijakoisen luetteloni freestyle-rapin toimintaperiaatteista aineistoni pohjalta, mutta jako vertautuu vahvasti Erik Pihelin (1996: 253-254) esittämään hieman suppeampaan kolmijakoon samasta aiheesta. Hänen mukaansa yleisö käyttää freestylen arviointiin kolmea perustetta: a) räppääjän flow:ta, b) räppääjän sanojen selkeyttä ja c) räppääjän iskulauseiden nokkeluutta. Samassa yhteydessä Pihel mainitsee myös freestyle-artisti T-Loven esittämät freestylea koskevat ”ainoat vaatimukset”: lyriikan pitää a) rimmata, b) olla ymmärrettävää ja c) mennä samaan tahtiin kuin taustamusiikki (jos taustamusiikkia on).

²²³ Levelt 1989: 25-27. Myös Ruudolf (30:11-30:44) puhuu freestyle-komposition automaattisuudesta.

mahdollisista rekistereistä. Kuten Bauman huomauttaa, kaikki rekisterit ovat kuitenkin tasavertaisia²²⁴. Joka tapauksessa analyysin eri vaiheissa on tarvittaessa hyödyllistä peilata freestyle-rapia muihin vastaaviin rekistereihin, jotta erot ja freestylen erityisluonne voidaan havaita konkreettisesti. Rekisteri on hyvin monitahoinen käsite ja freestyle hyvin monitahoinen ilmiö, jota voi peilata moneen suuntaan. Siksi käyttämäni vertauskohteetkin – suomenkielinen kirjoitettu lyriikka, ei-improvisoitua hiphop, englanninkielinen hiphop ja homeerinen epiikka – muodostavat varsin kirjavan kokonaisuuden. Kuten aiemmin mainitsin, on kyseenalaista, voidaanko freestyle-rapia ja ei-improvisoitua hiphopia pitää eri rekistereinä. Esittelen näiden välistä suhdetta niissä kohdin, joissa rekisterieroista puhuminen on perusteltua.

Rekisteri on käsitteenä hyvin laaja: täydellinen rekisterin kartoitus lieneekin mahdoton tehtävä, ainakin pro gradu -mitassa. Aivan kaikkea mahdollista en resurssisyistä kykenekään käymään tässä tutkimuksessa läpi. Tarkastelun ulkopuolelle jää ainakin kolme aluetta, jotka freestyle-rapissa ovat olennaisia ja merkityksellisiä. Ensinnäkin tutkimuksessani ei erikseen käsitellä freestyle-rapin erikoissanastoa. Haastattelu- ja lyriikkanäytteiden kohdalla tosin selvennän alaviitteillä vaikeaselkoisia erikoissanoja. Toiseksi jätän käsittelemättä freestylessä esiintyvät eleet ja mimiikan; käsittely vaatisi laajan kuvamateriaalin. Kolmantena ulkopuolelle jäävänä seikkana on intertekstuaalisuus. Hiphop-lyriikka sisältää paljon viitteitä, dialogia muiden hiphop-artistien ja -lyriikan kanssa. Näiden viitteiden tunnistamiseen en katso olevani riittävän kokenut asiantuntija. Kaikki edellä mainitut seikat ovat tärkeitä ja vaatisivat oman tutkimuksensa.²²⁵

Siirryn seuraavaksi esittelemään erikseen kutakin edellä mainituista toimintaperiaatteista sekä niitä tyylipiirteitä tai keinoja, joina periaatteet freestyle-esityksissä toteutuvat. Käyn periaatteet läpi esitellyn järjestyksen mukaisesti omistaen tekstissä jokaiselle periaatteelle oman luvun. Jätän kuitenkin periaatteen f väliin, sillä lukujen 4.1.-4.4. yhteydessä esittelin jo freestylen eri ilmenemismuodot sekä niihin

²²⁴ Bauman 1977: 17.

²²⁵ Hiphopin erityissanasto on osin samaa kuin nykynuorison käyttämä slangisanasto muutenkin. Apua voi siis löytää nykyisistä slangisanakirjoista, joista yksi on internetin *Urbaani Sanakirja* <<http://www.urbaanisanakirja.com>>. Hiphopin elekieltä ei Suomessa ole tietääkseni vielä tutkittu. Intertekstuaalisuutta sen sijaan on kandidaatintutkielmassaan sivunnut Mikko Heikkilä (2008: 10-16).

kuuluvat toimintamallit, joten tässä vaiheessa niitä ei ole tarpeen käydä läpi uudestaan.

5.1. Poeettiset piirteet freestylella

Poeettisina piirteinä tarkastelen tässä kirjallisesta lyriikastakin tuttuja käsitteitä, riimiä ja runomittaa, joihin tosin freestylen yhteydessä liittyy myös lausutun puheen prosodiikkaa. Käsittelen tässä yhteydessä prosodiikkaa kuitenkin vain siinä määrin kuin se suoranaisesti liittyy riimiin tai mittaan. Kertaan ja havainnollistan myöhemmin riimiä ja runomittaa koskevat huomioni lyriikka-aineistosta poimimieni esimerkkien avulla.

5.1.1. Freestyle-rapin riimi

Pohjustukseksi ja vertailukohteeksi on hyvä mainita eräitä relevantteja seikkoja aiemman suomalaisen riimitutkimuksen saralta. Pentti Leino nimeää suomalaista kirjallista mitallista runoutta käsittelevästä *Kieli, runo ja mitta* -teoksessaan riimin käyttöä koskevan säännön, jonka mukaan ”riimisäkeissä on oltava viimeisessä nousussa olevan tavun ensimmäisestä vokaalista säkeen loppuun sama segmentaalifoneemien joukko”²²⁶. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä että keskenään rimmaavien säkeiden loppuissa on oltava samat äänteet kontekstista riippuen joko yhden tai kahden tavun mitalta tavun ensimmäisestä vokaalista sanan viimeiseen äänteeseen asti. Sääntö ei kuitenkaan toteudu täydellisesti Leinon aineistossa ja hän onkin lisännyt siihen seitsemän lievennystä²²⁷, kuitenkin niin, että ”kussakin riimiparissa saa soveltaa ainoastaan yhtä lievennyssääntöä”²²⁸.

Dragana Cvetanovic taas on tutkinut pro gradu -tutkielmassaan ”*Riimivirta loputon, taatusti voittamaton, joo!*” suomalaista hiphop-riimiä ja -runomittaa. Hän on tehnyt suurimmaksi osaksi tarkkaa työtä, jota minun ei ole syytä tässä tehdä uudestaan. Tyydyn siis esittelemään Cvetanovicin riimiä koskevat huomiot ja tekemään niihin muutaman tarvittavan tarkennuksen ja korjauksen. Koska Cvetanovic on tutkinut

²²⁶ Leino 1982: 111.

²²⁷ Lievennykset ovat seuraavat: pitkän ja lyhyen vokaalin ero voi kadota, nasaalien (*n, m, ŋ*) ja likvidojen (*l, r*) lukumääräero voi kadota, kanssa-sanat riimissä voi olla yksittäis-*s*, sananloppuinen *n* voi riimissä kadota pitkän väljän vokaalin jälkeen, vokaalien ei tarvitse rimmata ja konsonantin tai kaksoiskonsonanttien (esim. *-mm-*) ei tarvitse rimmata. Huomattavaa on myös, että kaksi viimeksi mainittua lievennystä on Leinon aineistossa hyvin harvinaisia. (Leino 1982: 13-20, 58-62, 110-117)

²²⁸ Leino 1982: 116.

pelkästään kirjoitetun hiphop-lyriikan riimiä, käsittelen erikseen myös freestyle-rapin riimiä siltä osin kuin se eroaa kirjoitetusta hiphopista.

Ensiksi käyn läpi ne Cvetanovicin huomiot, joista olen hänen kanssaan yhtä mieltä ja jotka pätevät myös freestyle-riimiin. Hänen mukaansa hiphop-lyriikan riimi on loppusoinnullinen ja riimiparin voivat muodostaa niin eri taivutusmuodossa olevat sanat kuin eri sanaluokkaankin kuuluvat sanat. Riimissä voi olla mukana slangisanoja tai englannin kielestä johdettuja sanoja. Lisäksi hänen mukaansa hiphopissa esiintyy myös riimejä, jotka eivät ole äänteiltään identtisiä: konsonanttien laatu ja vokaalien pituus saattavat vaihdella. Niin ikään riimi voi ylittää sanarajan. Edelleen Cvetanovicin mukaan riimiparien pääpainot eivät välttämättä osu samalle tahdille. Riimisanat voivat olla pituudeltaan ja tavurakenteeltaan erilaiset (Cvetanovic antaa esimerkiksi riimiparin *rä-jä-yt-tää : näyt-tää*). Hän nimittää tätä epäsuhtaa koronpoluksi tai murrelmasäkeeksi kalevalamittaisen runontutkimuksen hengessä.²²⁹

Seuraavista seikoista en sen sijaan ole Cvetanovicin kanssa yhtä mieltä: puhuessaan riimin alkusoinnusta ja assonanssista hän väittää, että ”assonanssin esiintymisen todennäköisyys on paljon pienempi kuin alkusoinnun” ja ”assonanssia ei ole syytä pitää rap-lyriikan relevanttina piirteenä”²³⁰. Cvetanovic käyttää tässä assonanssia Pentti Leinon merkityksessä ensitavun tai painollisen tavun vokaalien vastaavuutena.²³¹ Merkillepantavaa on myös hänen analysoimansa Tulenkantajat-ryhmän riimisäe, joka kuuluu seuraavasti: ”*Laiasta laittaa saiffasta saiffaa, dj reissaa joka paikkaa, possea haippaa*”. Cvetanovicin mukaan säkeen lihavoidut sanat ovat ”riimejä keskenään, mutta vain sanat *reissaa: possea* ja *paikkaa : haippaa* ovat tarkoitettut riimipareiksi toisilleen”²³².

Esittelen nyt lyhyesti omat huomioni freestyle-rap-riimistä. Riimistä tekemäni päätelmät nojaavat haastatteluaineiston lisäksi myös lyriikka-aineistoon, jota olen systemaattisesti käynyt läpi. Havaintoni liittyvät enimmäkseen riimisanojen foneemijonojen kertaantuvuuteen. Selkeyden vuoksi esittelen ensin muutaman käyttämäni termin:

²²⁹ Cvetanovic 2003: 39-51.

²³⁰ Cvetanovic 2003: 64.

²³¹ Leino 1970: 187.

²³² Cvetanovic 2003: 50. Litterointi ja lihavointi on Cvetanovicin. Tarkasti ottaen hän itse asiassa toteaa, että ”kaikki alla kursivoidut sanat ovat riimejä keskenään”, mutta koska koko lyriikkanäyte on kursivoitu, hän mitä ilmeisemmin tarkoittaa lihavoituja sanoja kursivoitujen sijaan.

vastariimillä tarkoitan yhtä määrättyä riimisanaa (tai useampaa peräkkäistä sanaa, jotka muodostavat yhdessä yhden toistuvan riimiaineoksen), joka kuuluu kahden tai useamman kertaantumien kokonaisuuteen. Vastatavulla tarkoitan riimisanan tavua, joka kertaantuu muissa riimisanoissa vastaavassa asemassa vastaavanlaisena. Tavuasemalla tarkoitan äänteen asemaa tavussa (alussa, lopussa).

Riimien konsonanteista voidaan ensinnäkin todeta, että niillä on freestyle-rap-riimissä hyvin vapaa rooli: konsonanttien ei tarvitse kertaantua vastariimeissä ja -tavuissa samanlaisina, vaan niiden määrä ja laatu voi vapaasti muuttua tavuasemasta riippumatta. Määrän suhteen tarkoitan sitä, että konsonanttien määrä voi vaihdella tavun alussa nollostakolmeen, tavun lopussa nollostakahteen (esim. *leh-dest* : *teh-des*, jossa on tapahtunut toisen tavun *st:s* vaihdos)²³³. Laadun suhteen tarkoitan, että konsonantti voi vaihtua kokonaan toiseksi vastariimissä (esim. *e-nem-män* : *e-dem-mäs*, jossa on tapahtunut toisen tavun *n* : *d* ja kolmannen tavun *n* : *s* vaihdos). Cvetanovic on tehnyt samansuuntaisia havaintoja levytetyn hiphop-lyriikan riimistä²³⁴. Riimiin kuitenkin liittyy tiettyjä preferenssejä. Esimerkiksi Matinpoika on sitä mieltä, että riimi ”kuulostaa paremmalta”, jos vokaalit ovat ”samantapaisia”²³⁵. Toisin sanoen olisi hyvä, jos konsonanteissa kertaantuisi jokin laadullinen elementti (esim. nasaalisuus, dentaalisuus), vaikkei konsonantti säilyisikään samana.²³⁶ Sama pätee myös konsonanttien määrään: riimit kuulostavat paremmalta, jos konsonantteja on saman verran. Lyriikka-aineiston perusteella nämä preferenssit eivät kuitenkaan toteudu läheskään aina.

²³³ Tähän yhteyteen sopii valottaa hieman suomen kielen tavurakennetta. Suomen kielen tavu jaetaan kymmeneen eri tyyppiin sen äännekoostumuksen mukaan. Koostumusta voidaan kuvata kaavalla (C)V(S)(C), jossa C merkitsee konsonanttia, V vokaalia ja S jompaa kumpaa. Lyhimmillään tavu on siis yhden vokaalin mittainen, pisimmillään nelifoneeminen (CVVC esim. sanassa *viet-to* tai CVCC esim. sanassa *kilt-ti*). Poikkeuksena edellisiin rajoituksiin ovat uudet vierasperäiset lainasanat, joita aineistossanikin esiintyy runsaasti. Ne voivat alkaa kahdella tai kolmellakin peräkkäisellä konsonantilla ja muodostavat siten kahdeksan uutta tavutyyppiä (esim. CCVC sanassa *trak-to-ri* ja CCCVC sanassa *stres-si*). Edelleen tavut jaetaan avotavuihin ja umpitavuihin: edellisissä tavu päättyy vokaaliin, jälkimmäisissä konsonantiin. (Suomi et al. 2006: 205-207)

²³⁴ Cvetanovic 2003: 50-51. Hän tosin tyytyy toteamaan, että hiphop-lyriikka sallii sellaisia riimejä, joiden ”foneemit eivät ole yhdenmukaisia.” Hän ei erittele tarkemmin mitä foneemeja ja mitä tavuasemia nämä lievennykset koskevat.

²³⁵ Matinpoika (36:31-37:41).

²³⁶ Konsonanttien laadullisilla elementeillä tarkoitan ääntymäpaikkaa ja ääntymätapaa. Esimerkkinä annettu nasaalisuus viittaa ääntymätapaan (ilma kulkee nenän kautta, esim. konsonantit m ja n), dentaalisuus ääntymäpaikkaan (kieli tai alahuuli koskettaa yläleuan etuhampaita, esim. konsonantit d ja t). Ks. tarkemmin Suomi et al 2006: 49-64, 156-177.

Vokaaleista taas voidaan todeta, että nekin voivat kertaantua määrältään eriarvoisina tavuasemasta riippumatta (suomen kielessä tavuun sisältyy yksi tai kaksi vokaalia)²³⁷, mutta vokaalin laadun kohdalla näin ei ole. Vokaalin laadun on kertaannuttava vastatavussa samanlaisena. Tähänkin sääntöön on kuitenkin kaksi poikkeusta: a) vokaali voi kertaantua diftongina, jonka ensimmäinen vokaali on laadultaan sama kuin vastatavussa²³⁸ ja b) useamman kuin kahden tavun mittaisissa riimeissä voi esiintyä vokaalien epäsointia, mutta vain yhdessä tavussa, eikä lainkaan riimin ensimmäisessä tavussa²³⁹. Tällaisia riimejä esiintyy kuitenkin lyriikka-aineistossa suhteellisen vähän ja haastateltavanikin pitävät enemmän riimeistä, joissa vokaalisointia noudatetaan.²⁴⁰ Tässäkin on siis kyse preferenssistä: vokaalisointi mielletään paremmaksi kuin epäsointi. Näyttääkin siltä, että vokaalin laatu on freestyle-rapin riimin tärkein yhteensitova tekijä ja sen ainoa (lähes) muuttumaton elementti.²⁴¹

Kiinnitän vielä huomiota riimin pituuteen, koska sitä ei ole aiemmassa hiphop-tutkimuksessa käsitelty. Freestyle-rapissa riimit ovat usein melko pitkiä. Itse asiassa juuri foneemirajoitusten vähäisyys mahdollistaa pitkät riimit, koska yhdisteltävyys ja riimikapasiteetti kasvavat. Koska kaikki foneemit eivät riimeissä kertaannu samanlaisina, on mielekkäämpää mitata riimien pituus tavujen kuin foneemien mukaan. Tavuissa mitattuna hiphopin riimit saattavatkin olla neljän tai jopa useamman tavun mittaisia. Pintapuolisesti arvioituna yleisin riimin pituus on kahdesta kolmeen tavuun. Pituuspotentiaalista seuraa luonnollisesti, että pidempiä riimejä arvostetaan enemmän kuin lyhyitä, kuten Roopek:n kommentista käy ilmi:

mä arvostan sitä et jos jos sul on enemmän tavui ku viimeinen tavu mikä riimaa siis silleen et kaks tai kolme ni sillen se al- niin ku alkaa mummielest kuulostaa hyvältä et et et se on iha se on todellaki kiinni siit et miten paljon sul on sanastoo ja miten hyvin sä osaat käyttää niit ?siin et et niin ku semmonen että jos joku tulee räppää ja se sen niin ku kaikki mikä

²³⁷ Nollan tai useamman kuin kahden vokaalin tavut eivät ole mahdollisia. Ks. tarkemmin Suomi et al 2006: 205.

²³⁸ Toisaalta diftongi : vokaali -kertaantuminen voitaisiin myös tulkita samaksi ilmiöksi kuin kaksoisvokaali : vokaali -kertaantuminen.

²³⁹ Vaihtoehtoinen tapa olisi tulkita asia siten, että varsinaiseksi riimitavuuksi lasketaan vain epäsoinnin jälkeiset tavut.

²⁴⁰ Esim. Jodarak (70:00-74:34).

²⁴¹ Freestylesta löytyykin kiintoisia yhtymäkohtia baskien improvisointiin perustuvaan bertsolaritzarunouteen. Gorka Auletian (1995: 27-28) mukaan bertsolaritzassa voi esiintyä assonanssiriimejä, mutta foneettisesti samankaltaisia riimejä arvostetaan enemmän.

siin on räppäämistä on se et sun sanat loppuu aa²⁴² nii tota hei *go home man*²⁴³ (Roopek, 43:33-44:03)

Roopek:n mukaan pitempien riimien käyttö on kiinni omasta sanavarastosta, jota voi kartuttaa vain harjoittelemalla²⁴⁴. Samaa kielii myös lyriikka-aineisto: yhden tavun mittaiset riimit ovat verrattain harvinaisia. Niitä kuitenkin esiintyy, joten niiden ei voi varsinaisesti katsoa sotivan hiphop-estetiikkaa vastaan. Selvä preferenssi on kuitenkin yhtä tavua pitempiin riimeihin.

Tässä olivat freestyle-rapin riimiä koskevat huomioni pääpiirteittäin. Tiivistän ne vielä selkeyden vuoksi seuraavasti: freestyle-rapin riittäilyssä pyritään siihen, että a) riimin tavut vastaisivat vokaalien laadun osalta toisiaan ja b) riimi olisi pituudeltaan enemmän kuin yhden tavun mittainen. Edellä mainittuja astetta lievempi preferenssi on, että c) konsonanttien osalta riimien tavut vastaisivat määrän ja lisäksi jonkin laadullisen elementin puolesta toisiaan. Näihin periaatteisiin voi lisätä vielä Cvetanovicin huomiot siitä, että riimi voi ylittää sanarajan ja riimisanat voivat olla pituudeltaan ja tavarakenteeltaan erilaiset. Freestyle-riimi eroaa siis monessa mielessä perinteisen kirjoitetun runon riimistä: freestylessa kertaantuvuus on paljon vapaampaa.

Freestyle-rap-riimin kertaantumista määrittäviä peruselementtejä eivät siis ole sana tai foneemi vaan tavu ja vokaali. Tällä perusteella nimitän freestyle-rapin riimiä tavukohtaisesti kertaantuvaksi vokaaliriimiksi. Riimisääntöön sisältyy myös se, että vokaalit esiintyvät riimisanojen vastatavuissa. Tähän liittyy tekemäni havainto, joka samalla todistaa vahvasti tavukohtaisen kertaantuvuuden puolesta: kun riimisanaan *x* kuuluu kaksi peräkkäistä vokaalia, ne voivat kuulua eri tavuihin kertaautuvassa riimisanassa *y* ainoastaan silloin, kun ne kuuluvat eri tavuihin myös sanassa *x* (esim. *x: huo-li-a : y: puo-li-kas*). Tämä tarkoittaa sitä, että diftongit toistuvat vastariimissä sellaisenaan, eikä niiden väliin voi tulla konsonantteja, jotka jakaisivat diftongin vokaalit eri tavuihin. Sen sijaan eri tavuun kuuluvien peräkkäisten vokaalien väliin voi vastariimissä tulla konsonantteja.²⁴⁵

²⁴² Roopek tarkoittaa tässä, että sanat loppuvat a-äänteeseen.

²⁴³ *Go home man* (eng.) = mene jätkä kotiisi (vapaasti käännettynä).

²⁴⁴ Aiheesta tarkemmin ks. luku 6.1.

²⁴⁵ Tarkennukseksi sanottakoon, että suomen kielessä samaan tavuun kuuluvat peräkkäiset vokaalit ovat joko kaksoisvokaaleja, eli kaksi samaa vokaalia, tai diftongeja, eli kaksi eri vokaalia. Eri tavuun kuuluvia peräkkäisiä vokaaleja kutsutaan vokaaliyhtymäksi. Diftongeja on suomessa 18. Ne ovat: *yi, öi, äi, ui, oi*,

Palaan Cvetanovicin väittämään assonanssin yleisyydestä hiphopissa. Yhdistän hänen assonanssi-terminsä ilmiöön, jota edellä nimitin vokaaliriimiksi. Cvetanovic väittää, että assonanssi ei ole hiphop-lyriikan relevantti piirre. Asia on kuitenkin päinvastoin kuin hän väittää. On selvää, että juuri vokaaliriimi on hiphop-riimin ensisijainen olomuoto ja toteutumisperiaate; kaikki muu joko sisältyy tähän periaatteeseen inklusiivisesti tai on sen sallimaa poikkeusta.²⁴⁶ Cvetanovicin epätarkka tulkinta hiphop-riimin olemuksesta näkyy myös hänen analyysissään Tulenkantajien riimisäkeestä: hän erehtyy sekä riimien määrässä että niiden keskinäisessä suhteessa.²⁴⁷

Foneemisääntöjen joustavuuden vuoksi freestylella arvostetaan ideaalista poikkeavia, kekseliäitä ja yllättäviä riimejä. Riimejä voi käyttää ”hassuillakin tavoilla”, kuten Ruudolf toteaa:

nykyään taas jengi on oppinu et et tajunnu et hei voihan niit taivuttaa
sillon sä saat biljoona uutta mahdollisuutta sanoo rimmaavii sanoi se avaa
niin paljo mummet se on hyvä juttu ja just et sä venytät²⁴⁸ et niin ku ja sä
voit venyttää niin ku niin ku siis sillee iha äl- vähä sellasil hassuilkki tavoil
niin ku ja mummet se on mummet se on siistiä jotku sanat mitkä ei
oikeesti rimmais niin sit sä väännät ne silleen et se kuulostaa et toi puhuu
niin ku vaikka jollain murteella²⁴⁹ ton sanan mut sit ne rimmaa tavallaan et
mummet semmoset jutut on semmoset jutut on siistei ne on niin ku
kekseliäitä hommii (Ruudolf, 46:39-47:12)

ai, äy, au, yö, öy, uo, ou, ie, ei, eu, iu, ey ja iy. (Suomi et al. 2006: 101-103, 155, 186-189, *Suomen fonetiikka: diftongit* <http://www.helsinki.fi/puhetieteeet/projektit/Finnish_Phonetics/diftongit.htm>)

²⁴⁶ Inklusiivisesta piirteestä mainittakoon esimerkkinä konsonanteiltaan rimmaavat riimit: ne eivät ole pakollisia vaan vokaaliriimin sisältämiä mahdollisuuksia. Poikkeuksesta mainittakoon aiemmin (s. 78) esittelemäni diftongi:vokaali -riimi.

²⁴⁷ Sää siis kuuluu Cvetanovicin litteroimana ja lihavoimana: ”*Laiasta laittaa saiffasta saiffaa, dj reissaa joka paikkaa, possea haippaa*”. Cvetanovicin (2003: 50) mukaan säkeen ”kursivoidut sanat ovat riimejä keskenään, mutta vain sanat *reissaa: possea ja paikkaa : haippaa* ovat tarkoitetut riimipareiksi toisilleen”. Koska koko säe on kuitenkin kursivoitu ja esimerkiksi possea-sana lihavoimaton, on syytä olettaa, että Cvetanovic tarkoittaa todellisuudessa, että ainoastaan kaikki lihavoidut sanat ovat riimejä keskenään. Kun säe analysoidaan tekemieni riimilainalaisuuksien perusteella, huomataan, että sanaparit ”lai-as-ta lai-taa” ja ”saif-fas-ta saif-faa” rimmaavat keskenään koko pituudeltaan ja tämän lisäksi sanat ”lai-taa”, ”saif-faa”, ”paik-kaa” ja ”haip-paa” rimmaavat keskenään. Sen sijaan sanat ”reis-saa” ja ”pos-se-a” rimmaavat keskenään vokaalisoinnun mukaisesti vain viimeiseltä tavultaan, jossa on vieläpä eri vokaalimäärä. Niin ikään ”pos-se-a” ja ”reis-saa” rimmaavat vain viimeiseltä tavultaan sanojen ”lai-taa”, ”saif-faa”, ”paik-kaa” ja ”haip-paa” kanssa, joten en itse laskisi niitä tavumääräpreferenssin vuoksi tässä yhteydessä rimmaavien sanojen joukkoon. Häneltä löytyy myös muita epätarkkoja riimianalyseja. Ks. esim. Cvetanovic 2003: 39, 57, 60.

²⁴⁸ Ruudolf viittaa tässä ”taivuttamisella” ja ”venyttämällä” juuri siihen, että kaikkien äänteiden ei riimissä tarvitse kertaantua.

²⁴⁹ Ruudolf mainitsee murteen käytön riimittelyssä. Hyvä esimerkki tällaisesta käytöstä riimissä löytyy Tulenkantajien kappaleesta Jenkkilä, jossa sanapari ”se-le-vi-ä : e-le-vis-tä” [so. Elvis] rimmaa murteellista svaa-vokaalia myöten (Cvetanovic 2003: 48).

Sitaattiin liittyvänä kiinnostavana lisähuomiona mainittakoon seuraavaa: Ruudolfin mukaan ”nykyään” räppääjät ovat tajunneet, että sanoja ”venyttämällä” eli äänteitä vaihtamalla saa käyttöönsä valtavan määrän uusia riimejä. Räppääjät ovat siis asian vasta hiljattain keksineet; aiemmin asia on ollut toisin. Toisaalla haastattelussa Ruudolf toteaaakin, että suomenkielisessä hiphopissa on tapahtunut muutos vuoden 2000 paikkeilla: sitä ennen riimisäännöt olivat tiukempia, riimien piti kertaautua ”just näin”²⁵⁰. Myös Asa kertoo samaa: hän itse käytti vielä ensimmäisellä levyllään (*Punainen tiili*, 2001) tarkemmin kertaantuvaa riimiä, mutta on sen jälkeen siirtynyt joustavampaan vokaaliriimiin.²⁵¹ Valitettavasti en voi tässä yhteydessä paneutua riimin historialliseen kehitykseen enempää.

Kun freestylea vertaa riimin osalta levytettyyn suomenkieliseen hiphopiin ja Cvetanovicin esitykseen, vaikuttaa siltä, että molemmissa on käytössä sama riimisysteemi. Aiemmin esittämäni Cvetanovicin huomiot hiphop-riimistä (assonanssia lukuun ottamatta) pätevät myös freestyleen. Samaa voi sanoa myös omista tekemistäni lisähuomioista: vokaaliriimi tuntuu ainakin pintapuolisen tarkastelun jälkeen pätevän myös levytetyn suomenkielisen hiphop-lyriikan kohdalla. Yhtäläisyyden selvittäminen vaatisi kuitenkin laajamittaista vertailuanalyysia, johon tässä työssä ei ole mahdollisuuksia. Joka tapauksessa haastatteluaineistoni antaa olettaa, että yhtäläisyyksien lisäksi myös pienimuotoisia, sävyttäisiä eroja olisi olemassa. Matinpoika on sitä mieltä, että freestylella riimiä koskevat säännöt ovat ”vähän lepusumat” kuin levytetyssä hiphopissa²⁵². Jodarok on samoilla linjoilla. Hän selittää asiaa sillä, että freestylella ei ole aikaa hioa riimejä, vaan ne tulevat spontaanisti:

no tietysti kirjoitettua on helpompi kirjoittaa niin ku tiukempaa ja ehkä niin ku monimutkasta niin ku rytmikalta ja sellaselta et sitte friistailissa niin sun on vaikeampi miettiä niitä niin ku sanojen soljumisia esim niin ku alkutavujen tai tollasten niin ku mikä suomessa toimii niin sellasten suhteen et sun- sa pystyt niin ku kirjoittaessa käymään sitä läpi ja muokkaamaan sitä ja tekemään niitä niin ku sanavalintaa kun taas tavallaan friistaili on se niin ku se eka versio mikä tulee mieleen niin se tulee myös suusta ulos koska sul ei oo niin ku aikaa käsitellä sitä sen enempää (Joradok, 02:53-03:35)

²⁵⁰ Ruudolf (46:14-46:39).

²⁵¹ Asa (45:57-51:59), *Asa (muusikko)* – Wikipedia. 2008.
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Asa_%28muusikko%29>.

²⁵² Matinpoika (35:17-35:48).

Esitän vielä sanasen alkusoinnusta. Cvetanovicin mukaan alkusointu on ”hyvin yleinen rap-sanoituksissa”²⁵³. Hänen mukaansa alkusointu osoittaa rytmiä säkeen tasolla, kun riimi tekee samaa säeparin ja säkeistön tasolla. Kuitenkin oman lyriikka-aineistoni valossa näyttää siltä, että alkusointu ei freestyle-rapissa ole millään tavalla keskeinen ilmiö. Sitä esiintyy freestylella vain harvakseltaan ja se näyttää esiintyessäänkin lähinnä syntyneen sattumalta, ei etukäteen suunnitellulta. Haastatteluissani alkusointua ei otettu lainkaan esille²⁵⁴, mutta Jodarokin edellä oleva kommentti luo asiaan valoa: hänen mukaansa freestylella on vaikea miettiä ”sanojen soljumista alkutavujen suhteen”. Tästä voidaan päätellä, että myös alkusoinnun etukäteen miettiminen ja toteuttaminen on freestylella vaikeaa. Kaikki siis kielii siitä, että alkusointu ei freestylella ole yleinen tyylikeino. Itse asiassa myös Cvetanovicin väite alkusoinnun yleisyydestä tavallisessa hiphopissa voidaan mielestäni kyseenalaistaa.²⁵⁵

Ennen kuin siirryn runomittaan, sanon vielä muutaman sanan räppääjien määritelmästä sanalle ’riimi’. On selvää, että heille sana ei merkitse pelkkää riimisanaa tai kahta keskenään rimmaavaa sanaa: ’riimillä’ on laajempi ja epämääräisempi merkitys. Räppääjälle ’riimi’ merkitsee kahden säkeen (tai tahdin) mittaista kokonaisuutta, jossa kertaautuu sama riimiaines, sama ”loppusointu”. Toisaalta riimi voi olla myös lyriikkaa koskeva yleistermi. Monikossa käytettynä sana läheneekin merkitykseltään ’lyriikkaa’: ’riimit’ voi viitata jonkin kappaleen säkeistöön, koko lyriikkaan tai jonkin räppääjään lyriikkaan yleensä.²⁵⁶

²⁵³ Cvetanovic 2003: 63.

²⁵⁴ Tässä kohdin tosin myönnän, että en itse kysynyt haastatteluissa asiasta mitään. Alkusoinnun puheeksi ottaminen olisi varmasti selvittänyt asiaa. Joka tapauksessa jo lyriikka-aineisto näyttää, että se ei freestyle-rapissa ole yleinen ilmiö.

²⁵⁵ Cvetanovic 2003: 58-63. Cvetanovic tarjoamat todisteet alkusoinnun yleisyydestä eivät ole kovin vakuuttavia. Kaikki esimerkit on poimittu samalta artistilta (Liisanpuisto) ja useat niistäkin sisältävät alkusointua vain vähän: yksi Cvetanovicin tarjoamista esimerkeistä, Liisanpuiston säe ”kuin musteen just se peittää kaikki alle ajatuksen”, ei sisällä yhtään säkeensisäistä alkusoinnun toistoa, mutta sen sijaan siihen sisältyy kolmesti toistuva vokaaliriimi sanoissa ”mus-teen”, ”just se” ja ”(a-ja-)tuk-sen”. Tässä valossa näyttääkin oudolta, että Cvetanovic on päättänyt väittää alkusoinnun olevan hiphopissa yleisempi kuin assonanssi.

²⁵⁶ Roopek (44:53-45:17), Jodarok (41:44-43:05). Jodarokin mukaan ’riimit’ tarkoittaa ”koko tekstiä”, ei pelkästään rimmaavia sanoja. Räppääjien tapa käsittää ’riimi’ onkin yllättävän lähellä tapaa, jolla guslar-laulajat käsittävät sanan ’sana’. Albert Lordin (1960: 25) mukaan heille ’sanat’ merkitsevät ”vaihtelee yhdestä sanasta kokonaiseen säkeeseen tai jopa kokonaiseen lauluun.”

5.1.2. Freestyle-rapin runomitta

On aiheellista esitellä runomitan tutkimusta eli metriikkaa yleisemmin ennen kuin paneudun omaan aineistooni. Alustus on tarpeen jo siitä syystä, että hiphopissa runomitta ei toteudu perinteisen lyriikan tapaan.

Pasi Lankinen kiteyttää runomitan määritelmän ytimekkäästi: ”nousu- ja laskuasemien ketju, joka reaalistuu kielessä siten, että toisiaan vastaavat kielen fonologisen tason elementit toistuvat samanlaisissa asemissa”²⁵⁷. Tutkijat Roman Jakobson ja John Lotz taas esittävät, että ”metrisen systeemin analyysi vaatii jokaisen tähän systeemiin kuuluvan mitan perustana olevien konstituenttien ja niiden keskinäisen suhteen täsmällistä määrittämistä; analyysin täytyy osoittaa täydellisesti ja yksiselitteisesti, millaiset mitat voivat esiintyä ja esiintyvät tietyssä systeemissä ja mitkä eivät voi.”²⁵⁸ Pentti Leino kutsuu lyriikan muuttumatonta, pysyvää ainesta invarianssiksi. Juuri sen nimeäminen on metriikan ydintehtävä. Runomitan sisällä voi kuitenkin tapahtua myös variaatiota. Mitta voidaanakin käsittää ideaaliksi tai standardiksi, josta poikkeaminen on mahdollista. Poikkeamaa nimitetään metriikassa jännitteeksi tai epämetrisyydeksi.²⁵⁹ Leino puhuu tässä yhteydessä ”runoilijanvapaudesta”, mutta korostaa, että termiä ei pidä käyttää ”roskalaatikkona, johon mitanvastaisiksi osoittautuneet säkeet heitetään, vaan keskeisenä tutkimuksen kohteena: missä kohdin ja millä tavoin mitan ja kielen asettamat rajat joustavat?”²⁶⁰

Freestyle-rapin kohdalla on haasteellista määrittää täsmällisesti lyriikan konstituutio ja invarianssi, kuten Leino, Jakobson ja Lotz vaativat. Ongelmana on se, että metriikassa runomitta käsitetään kiinteäksi, staattiseksi kokonaisuudeksi, jossa kaikki variaatio on poikkeamaa. Freestyle-rap-lyriikan rakenne on oikeastaan tämän ideaalin peilikuva: kiinteä aines on hyvin vähäistä, joustavuus ja muutos pysyvää. Ennen kuin siirryn omaan aineistooni, esittelen vielä aiempaa tutkimusta hiphopin runomitan osalta. Aihetta on tutkittu jonkin verran ja keskeiset havainnot on tässä vaiheessa syytä käydä

²⁵⁷ Lankinen 2001: 28.

²⁵⁸ Kirjassa Leino 1982: 48. Käännös Leinon. Tarkemmin runomitan määritelmistä sekä metriikan teoriasta ja ongelmista ks. Leino 1982: 25-57.

²⁵⁹ Leino 1982: 17, 55-57.

²⁶⁰ Leino 1982: 57.

läpi. Osat huomioista pätevätkin suoraan myös omaan aineistooni, mutta jotkin seikat kaipaavat vielä tarkennusta tai lisäselvitystä.

Levytettyä suomenkielistä hiphopia analysoinut Dragana Cvetanovic toteaa, että ”rap-runon mittaa ei välttämättä ole mahdollista määritellä”.²⁶¹ Hänen mukaansa suurin syy tähän on ”sanojen puhekielisyys, lainasanojen runsaus ja joskus jopa keksityt sanat, joiden tavumäärä on vaihteleva.”²⁶² Palaan tähän perusteluun tuonnempana. Edelleen Cvetanovic toteaa, että hiphop-lyriikassa metriikan tärkein ominaisuus on rytmin ja riimin suhde. Säkeistöjen pituudet vaihtelevat eri esittäjillä, mutta säkeiden määrä on aina neljällä jaollinen. Säkeet siis muodostavat neljän säkeen mittaisia riimikokonaisuuksia. Perinteisessä lyriikassa lauseenraja osuu yleensä säkeenrajalle. Hiphopissa esiintyy kuitenkin myös säkeenylitystä, jossa kielellinen yksikkö jatkuu säkeenrajan yli. Cvetanovic jakaa hiphop-lyriikan säettyypit 1) topografisesti symmetrisiksi (säkeenraja on syntaktinen raja), 2) epäsymmetrisiksi (säkeenylitykset) sekä 3) sellaisiksi, joissa koko säkeistö muodostuu yhdestä lauseesta. Hiphop-lyriikassa on lisäksi yleistä, että riimejä voi olla myös säkeen sisällä, ei vain lopussa. Cvetanovic nimittää tätä sisäriimiksi.²⁶³ Edelleen hän toteaa, että ”ylenpalttinen riimin käyttö ei ole runousopissa koskaan ollut suositeltavaa, mutta rapissa tämä näyttää jo muodostuneen oleelliseksi osaksi taiteenlajin estetiikkaa.”²⁶⁴

Hiphop on lausuttua runoutta, jossa lausunta ja metriikka vaikuttavat toinen toisiinsa. Adam Krims onkin tutkinut hiphopia lausunnan ja flow:n kannalta. Krims jakaa rap-flow:n kolmeen tyyliin: 1) laulettu tyyli (sung), jonka rytmi on säännöllinen, toistuva, biitin kanssa aksentoitu ja noudattaa säeparin rajoja, 2) perkussiotyyli (rhythm-effusive) ja 3) puhettyli. Laulettu tyyli edustaa ns. vanhaa tyyliä (old school), mutta sitä käytetään edelleen muiden tyylien ohessa. Kaksi jälkimmäistä edustaa uusia tyylejä, jotka ovat metriikaltaan ja äänenkäytöltään monimutkaisempia. Tämä tarkoittaa Krimsin mukaan ”monia riimejä samassa riimikompleksissa (eli kertaantuvien riimien ketjussa), sisäisiä riimejä, epäbiitti-riimejä, monenlaista synkopointia sekä mitan ja

²⁶¹ Cvetanovic 2003: 23.

²⁶² Cvetanovic 2003: 23. Ks. myös Cvetanovic 2003: 38-40.

²⁶³ Cvetanovic 2003: 24-28, 51-52, 57. Myös Krimsin (2000: 52-53) mukaan hiphop-lyriikka jakautuu neljän säkeen yksiköihin.

²⁶⁴ Cvetanovic 2003: 54.

biitin mittajaon rikkomista (eli säkeenylitystä).”²⁶⁵ Perkussiotyyliissä suuta käytetään perkussiivisesti. Rytm voi olla säännöllinen, mutta artikulaatio on korostettua, staccato-maista²⁶⁶. Puhetyyli on äänenkäytöllisesti lähellä arkipuhetta eikä siinä välttämättä ole selkeää metriikkaa. Se ei ole yhtä terävää kuin perkussiotyyli, mutta sen rytmit ovat epäsäännöllisiä ja monimutkaisia, polyrytmisiä. Puhetyyliin kuuluu myös yleensä se, että keskenään rimmaavia tavuja on paljon.²⁶⁷

Entä itse freestyle? Erik Pihelin mukaan ”freestylella ei ole pysyvää mittaa”²⁶⁸. Tästä seuraa, että riimit eivät ole kovin ennalta-arvattavia, koska ei ole selvää, missä kohdassa seuraava riimi tulee. Edelleen hän esittää, että hiphop-lyriikan yksikkö määrittyy pikemminkin biitin kuin mitan mukaan ja tämän vuoksi ”freestyle voidaan jakaa metrysten yksikköjen sijaan rytmisiin yksikköihin”²⁶⁹. Freestylen transkriptiossa Pihel jakaakin lyriikan riveihin biitin mukaan. Jokainen rivi on rytminen yksikkö, jossa painotukset ja tavujen määrä vaihtelevat suuresti. Pysyäkseen biitissä räppääjä lausuu paljon tavuja sisältävät rivit nopeasti ja lyhyemmät rivit käyttämällä kesuuroja tai taukoja.²⁷⁰

Näiden näkemysten pohjalta esitän nyt muutaman freestylen metriikkaa koskevan lisäkysymyksen, joihin pyrin löytämään vastauksen tai ainakin luomaan asiaan lisävaloa. Voidaanko freestyle-lyriikka jakaa säkeiksi vai onko parempi käyttää biittiä jakoperusteena? Mitä nämä jakoperusteet kertovat riimin positiosta ja esiintymistiheydestä? Entä säkeiden tavumäärästä? Onko freestylella ylipäättään mitta vai onko freestylea pidettävä täysin mitattomana lyriikkana? Mikäli freestylella ei ole runomittaa perinteisessä mielessä, voidaanko sellainen löytää, jos runomitta käsitteenä tulkitaan uudella tavalla? Käyn kysymyksiä läpi esitetyssä järjestyksessä.

Aloitan freestylen ja säkeen suhteesta. Perinteisen runousopin mukaan säe on runon perusyksikkö. Säe sisältää kertaantuvan riimin ja rytmin ja on yleensä yhden lauseen

²⁶⁵ Krims 2000: 49.

²⁶⁶ Musiikkitermi *staccato* (ital. katkottu) tarkoittaa sävelten artikulointia lyhyinä, toisistaan erotettuina. (Virtamo 1987: 409).

²⁶⁷ Krims 2000: 48-54.

²⁶⁸ Pihel 1996: 255.

²⁶⁹ Pihel 1996: 256.

²⁷⁰ Pihel 1996: 255-257.

mittainen.²⁷¹ Mikäli oletetaan, että freestylella on säerakenne ja tuo rakenne on määritettävissä metriikan keinoin, on mielekkäintä jakaa freestyle-lyriikka säeyskikkoihin riimin avulla. Cvetanovicin mainitsema ylenpalttinen riimien käyttö pätee myös freestyle-rapiin. Yksi riimiin päättyvä metrillinen yksikkö on hyvin usein myös yksi kielellinen yksikkö: lause tai lauseke. Kuitenkin freestylella esiintyy myös jonkin verran säkeenylitystä, jossa kielellinen yksikkö jatkuu riimin yli. Toisin sanoen lause jää riimin jälkeen vielä kesken ja jatkuu joko seuraavaan riimiin asti tai loppuu jo sitä ennen. Tämän lisäksi esiintyy sellaista, että yksi yksinkertainen jakamaton lause sisältää loppuriimin lisäksi myös yhden ylimääräisen riimin (vrt. Cvetanovicin sisäriimi)²⁷². Yleisempää sen sijaan on, että sama lause jatkuu säkeen yli sivulauseena tai rinnakkaisena päälauseena, mutta tällaista ei voi pitää varsinaisena säkeenylityksenä. Toisaalta yksi riimiyksikkö eli säe voi sisältää useammankin kielellisen yksikön, esimerkiksi kaksi päälauseetta tai päälauseen lisäksi sivulauseen tai lausekkeen. Joka tapauksessa tendenssi riimin osumisesta kielellisen yksikön rajalle on hyvin vahva. En kuitenkaan pidä tendenssistä poikkeavia säkeenylityksiä tai sisäriimejä niinkään säännön rikkomisina tai virheinä vaan päinvastoin lyriikkaa värittävinä tehokeinoina.

Freestylea voi myös analysoida taustabiitin mukaan jaettuina riveinä, kuten Erik Pihel on tehnyt. Etuna on se, että tällä tavoin päästään lähemmäksi freestylen perusolemusta lausuttuna runoutena ja musiikkina. Kun jakoperusteena käytetään taustabiitin 4/4-tahtia (jonka pituus aineistossa on noin kolme-neljä sekuntia)²⁷³, voidaan huomata, että räppäys todellakin jaksottuu melko säännöllisesti ja melko tarkasti yhden taustabiitin tahdin mittaisiksi kokonaisuuksiksi eli yksiköiksi. Tällaisessa yksikössä riimi osuu yleensä tahdin loppuun tai sen lähelle. Tahdin lopulla tarkoitan viimeisiä tahdin aikana lausuttuja tavuja, musiikkitermeillä ilmaistuna 4/4-tahdin neljättä iskua. Aineistoni lyriikassa riimi ei kuitenkaan läheskään aina osu juuri tahdin lopulle, vaan se menee usein hiukan sen yli, siten että riimi alkaa jo tahdin lopussa, mutta päättyy vasta seuraavan tahdin puolella – nimitän ilmiötä *tahdinylytykseksi*. Riimi saattaa myös tulla jo hiukan ennen tahdin loppua siten, että riimin jälkeen tahtiin tulee vielä muutama ylimääräinen tavu, jotka edellä esitetyn riimittäisen säejaon mukaisesti laskettaisiin jo seuraavaan säkeeseen kuuluvaksi. Nimitän näitä *kohotavuuksi*. Joka tapauksessa riimin

²⁷¹ Ks. esim. Leino 1982: 13-18. Tosin Leinon oma määritelmä säkeelle jää epäselväksi.

²⁷² Cvetanovic 2003: 52.

²⁷³ Eri esittäjiä 2005.

tendenssi osua suurin piirtein tahdin lopulle on niin vahva, että sitä voidaan pitää freestylen standardina.

Edellä esitettyjä tapauksia hieman harvinaisempaa on se, että riimi osuu joko aivan tahdin alkuun tai puolivälin paikkeille. Ensin mainittu voidaan useimmiten selittää tahdinyhteydelle, koska tahdin alussa oleva riimi kuuluu yleensä samaan kielelliseen yksikköön kuin edeltävä rivi. Tahdinkeskeinen riimipositio on kuitenkin jo eri ilmiö. Musiikillisesti ajateltuna tahdin keskiosaa edustaa tässä yhteydessä 4/4-tahdin toinen ja kolmas isku.²⁷⁴ Tässä kohdin riimi poikkeaa siinä määrin tavallisesta positioistaan tahdin lopussa, että poikkeamaa ei voi pitää enää standardinmukaisena vaihteluna. Nimitän poikkeamaa sisäriimiksi. Samassa tahdissa voi esiintyä myös toinen riimi standardipositiossa, jolloin on kyseessä eräänlainen riimiketju tai -rypäs. Kaikkia edellä mainittuja ilmiöitä, tahdinyhteyttä, kohotavuja ja sisäriimiä, voi nimittää *rytmilliseksi vaihteluksi*, koska ne poikkeavat riimin standardipositioista. Ne ovat freestylen tehokeinoja, tuovat lausuntaan variaatiota ja ennalta-arvaamattomuutta. Piirteet voidaan yhdistää Adam Krimsin esittelemiін uudempiin flow-tyyppihin²⁷⁵. Rytmillisestä vaihtelusta erillään voi mainita vielä, että ajoittain yksi tahti tai useamman tahdin jono saattaa jäädä kokonaan vaille riimiä. Nimitän näitä *riimikatkoksi*. Aineistoni sisältämän freestyle-lyriikan yleiseen riimitiheyteen verrattuna ja freestylessä käydyn dialogin perusteella on kuitenkin ilmeistä, että tällaisia katkoksia pyritään välttämään. Näin ollen preferenssinä on saada yhteen tahtiin ainakin yksi riimi. Jodarok ilmaisee riimin ja tahdin suhteen seuraavasti:

sihenkäähähä ei oo mitään niin ku sapluunaa että missä ne riimit pitää välttämättä olla mutta niin ku sen rytmikan kannaltahan ne yleensä on niin kun tavallaan tahtien lopussa tai tai ?ki puolikkaitten lopp- sielä no kakkosella ja nelosella²⁷⁶ (Jodarok, 02:28-02:47)

Rytmityksestä on lisäksi todettava, että se on hyvin yksilöllistä. Jokainen räppääjä rytmittää lyriikkaansa hieman omalla tavallaan. Toiset pitäytyvät enemmän riimin

²⁷⁴ 4/4 on musiikin tahtilaji, joka jakautuu neljään ¼-nuotin arvoiseen yksikköön eli iskuun (Virtamo 1987: 427).

²⁷⁵ Yhdistän säkeenlyityksen, sisäriimin ja rytmillisen vaihtelun Krimsin ylitsevuotavaan perkussiotyyliin ja ylitsevuotavaan puhetyyliin. Laulettuun tyyliin nämä piirteet eivät nähdäkseni sisälly. Yksilöllisestä tyylistä puhun lisää luvussa 5.5.

²⁷⁶ ”Kakkosella” ja ”nelosella” Jodarok tarkoittaa 4/4-tahdin toista ja neljättä iskua, yksikköä. ”Kakkonen” eli tahdin toiselle iskulle osuva riimi vastannee omaa käsitystäni sisäriimistä.

standardipositiossa, toiset käyttävät enemmän tahdinylytystä ja kohotavuja. Jotkut tauottavat räppäämistään eri tavalla kuin toiset. Osittain kyse on myös taidoista: useamman kuin yhden riimisanan sisällyttäminen tahtiin, vaatii luonnollisesti kehittyneempää tekniikkaa ja tarkempaa suunnittelua kuin pelkästään yhden riimisanan käyttö tahtia kohden. Yksilölliseen räppäämistyyliin paneudun tarkemmin flow:n yhteydessä seuraavassa luvussa.

Palaan mittaan perustuvaan säejakoon. Edellä esitetty todistaa mittajaon heikkoudeksi, että sen kautta lyriikkaa ei voi lainkaan sijoittaa aikaan: lausunnan eli räppäämisen rytmiä ei voi tunnistaa, eikä myöskään rytmin vaihtelua. Mittajaon avulla ei näe, milloin riimi lausutaan tai milloin lausuntapositio on säännöllinen, milloin poikkeava. Myös riimikatkokset jäävät mittajaon kautta tunnistamatta.

Biittiin perustuvassa tahtijaossakin on omat ongelmansa. Äänteiden alkamis- ja päättymisajankohtaa ei aina ole helppo merkitä eksaktisti. Usein jonkin tavun ääntäminen osuu juuri uuden biitin alkuiskulle ja näissä tapauksissa on vaikea päättää, mihin tahtiin tavun pitäisi laskea kuuluvaksi. Tämä on kuitenkin vain notaatioon liittyvä ongelma. Toinen ongelma on se, että freestyle-rapissa ei välttämättä aina ole taustabiittiä. Näissä tapauksissa rytmi pitää tunnistaa muulla tavoin, painotuksien, taukojen ja äänenkorkeuden säännönmukaisuuden mukaan. Edellä esitetyn loppupäätelmänä voidaan todeta, että riimi ja rytmi ovat freestyle-rapin tärkeimmät rakennetta ja koheesiota luovat tekijät ja näin ollen ne molemmat tulisi ottaa huomioon freestyle-lyriikkaa analysoitaessa ja yksikköihin jaettaessa. Nimitän freestyle-rapin rytmillistä perusyksikköä *tahdiksi*.

Siirryn tarkastelemaan tavumäärän ja tahdin suhdetta. Lyriikka-aineistoni pohjalta on selvää, että tahtien tavulukumäärä vaihtelee suuresti niin yhden esittäjän lyriikassa kuin esittäjien välilläkin. Peräkkäiset tahdit ovat vain harvoin tavumäärältään samat eikä tavumäärissä ole muutenkaan nähtävissä mitään säännönmukaisuutta. Vähimmillään tavuja on tahdissa seitsemästä kahdeksaan, enimmillään jopa kahdeksantoista. Yleensä kovin montaa tavumäärältään suurilukuista tahtia ei ole peräkkäin – tässä tulevat ilmeisesti vastaan yksilöllisen puhekyvyn rajat. Samoin vähätavuisia tahteja on harvoin monta peräkkäin. Tätä ohjailee jo battlen yhteydessä mainittu preferenssi: taukoja eli ns. ”jäätymisiä” ei saisi tulla. Sana- ja riimivirran pitäisi olla jatkuvaa, keskeytymätöntä.

Siksi katkonaista tai poikkeuksellisen hidasta lausuntaa pyritään välttämään jopa sillä uhalla, että riimi jää keksimättä. Matinpojan mukaan freestylessä ei saisi jäädä ”junnaamaan”.

siis friistailis on melkein tärkeint se ettei vaa et vittu ei pid- sillee ei vaan pidä turpaansa kii, bää bää bää bää bää koko ajan vaa jotai, ei saa niin ku, ei saa jotenki jäädä junnaa tai sillee (Matinpoika, 19:18-19:40)

Tavumäärissä on myös paljon yksilöllistä vaihtelua: jotkut räppäävät nopeammin ja ehtivät lausua enemmän tavuja kuin toiset. Lyriikka-aineistossani tavumäärän keskiarvo tahtia kohden on suurimmalla osalla räppääjistä jotain kymmenen ja kahdentoista väliltä. Ruudolfilla keskiarvo on vielä tätä korkeampi. Räppäämisnopeus eli runsas tavumäärä tahtia kohden on kaikesta päätellen taitokysymys, mutta olisi kuitenkin väärin väittää, että nopeus on freestylessä ratkaiseva ominaisuus: Ruudolf toki voitti Rapin SM-kisat 2005, joista aineistoni on koottu, mutta myös Ruudolfia hitaammat räppääjät pärjäsivät samoissa kisoissa hyvin ja toisaalta monet nopeatkin räppääjät karsiutuivat pois heti alussa.²⁷⁷

Asia on siis niin kuin Erik Pihel esittää: freestylessä ei ole tavuihin ja nousu/lasku-asemiin palautettavaa runomittaa. Olisi kuitenkin väärin väittää, että freestyle-lyriikka on rakenteeltaan täysin sattumanvaraista. Määritettäessä freestylen rakenteellista invarianssia, muuttumatonta ainesta, on Pihelin biittiin perustuva analyysimalli hyvä lähtökohta, mutta myös riimi on analyysissa otettava huomioon: riimiesiintymien ja rytmin kautta voidaan löytää freestyle-riimin standardipositio, joka tässä runouden lajissa vastaa mielestäni parhaiten mitan invarianssia. Riimin ja rytmin analysoinnin kautta on selitettävissä myös varianssi eli standardin poikkeamat. Mikäli perinteiseen metriikkaan siis lisätään musiikillisen rytmin, tahdin ja tahtiaseman käsitteet, on myös freestyle-lyriikka mahdollista määritellä metrisesti jakautuvaksi. Ilman taustabiittiä tapahtuvan freestylen rytmikka ja metriikka kaipaisivat vielä lisätutkimusta. Valitettavasti en käsillä olevan aineiston ja metodien avulla pysty siihen paneutumaan. Myös musiikillinen analyysi, jossa kiinnitettäisiin tarkemmin huomiota ääntämisrytmiin ja sävelkorkeuteen, toisi varmasti analyysiin vielä lisää tehoa. Tämän jätän kuitenkin tulevien freestyle- ja hiphop-tutkimusten haasteeksi.

²⁷⁷ Eri esittäjiä 2005.

Mitallisen invarianssin lisäksi käsittelen vielä riimin kertaantumista freestylessa. Lyriikka-aineiston perusteella näyttää, että yleisimmin riimi kertaantuu tahtipareittain eli siten, että kahdessa peräkkäisessä tahdissa (eli säkeessä) on sama riimi, mutta seuraavassa tahtiparissa riimi on jo vaihtunut. Cvetanovicin esittämä neljän säkeen riimikokonaisuus ei siis freestylessa päde. Joskus kuitenkin sama riimi saattaa kertaantua myös useamman kuin kahden tahdin ajan. Myös sisäriimit lisäävät yleensä riimin kertautumien kokonaismäärää. Määrä ei kuitenkaan oman aineistoni valossa kasva koskaan kovin suureksi: korkein löytämäni riimin kertautumisluku on kuusi (Junolla)²⁷⁸. Tässäkin on paljon yksilöllistä vaihtelua ja riimijakson pitkittäminen on ensisijaisesti taitokysymys. Roopek:n mukaan saman riimin pitkäjaksoinen käyttö on vaativampaa kuin tahtipareittain vaihtuva riimi. Tästä syystä hän arvostaakin enemmän saman riimin pitkäjaksoista käyttöä:

se on semmonen laji missä sä niin ku tuut paremmaks sillon ku sä teet sitä koska niin ku sanasto on kummiski lopult kaikki kaikessa silleen et s- mä diggaa ite semmosest et sä et je- joka riimin jälkeen vaiha sun tota niin niin, sun sun no riimin päätettä mä diggaan siit et se jatkuu aika pitkään niin ku menee samaan samaan tota niin niin loppuun siis silleen et siihen tarttee paljon sanoja mä oon aina digannu semmosest meiningist mut sit se on helpompaa et jos sä joka riimin välein niin ku lähet uusille vesille et s- sul vaihtuu sun sun koko koko fraasi²⁷⁹ niin sanotusti (Roopek, 41:31-42:11)

Edellä esitetyn pohjalta tiivistän nyt riimimittaa koskevat havaintoni räppäämistä koskeviksi toimintaperiaatteiksi, preferensseiksi, kuten tein jo edellä riimin kohdalla: 1) riimikatkoksia pitää välttää, 2) huomattavia taukoja pitää välttää ja 3) riimin tulisi kertautua suunnilleen samassa positiossa (tahdin lopussa). Freestylen mittasysteemi on kuitenkin varsin joustava ja varsinkin kolmas sääntö sallii myös poikkeuksia. Näiden periaatteiden ohella ja lisäksi räppääjät voivat värittää lausuntaansa säkeenlyityksillä, tahdinylyityksillä, sisäriimeillä, nopeilla, paljon tavuja sisältävillä räppäämisjaksoilla sekä saman riimin pitkäjaksoisella käytöllä.

Palaan vielä Cvetanovicin väitteeseen vierasperäisistä sanoista ja puhekielestä.

²⁷⁸ Junon lyriikkanäyte, jossa mainittu kertautumisluku esiintyy, löytyy sivulta 120 (lyriikkanäyte 9).

²⁷⁹ Roopek tarkoittaa tässä riimillä kahden tahdin (säkeen) mittaista kokonaisuutta. Fraasi taas viittaa kertautuviin riimitavuihin, loppusointuun.

Hiphopin kieli on käytännöllisesti katsoen kauttaaltaan puhekieltä ja vierasperäiset sanat ovat hyvin yleisiä hiphopissa, myös freestyle-rapissa. Niiden avulla voi myös vaivattomasti muodostaa riimejä. Nähdäkseni vierasperäiset sanat ja puhekielisyyys eivät kuitenkaan ole millään tavoin esteenä hiphopin mitan määrittämiselle, kuten Cvetanovic väittää. Vierasperäiset ja puhekieliset sanat ovat täysin yhdistettävissä suomen tavujärjestelmään, johon onkin nykykieliopeissa tehty näiden sanojen edellyttämiä lisäyksiä.²⁸⁰ Niitä käytetään luonnollisena osana hiphop-kieltä, eivätkä ne ole ääntämykseltään millään tavoin ristiriidassa ns. normaalin suomen kielen kanssa – tästä on todistuksena jo sekin, että niitä käytetään paljon riimeissä ns. tavallisten suomen kielen sanojen riimipareina.²⁸¹ Hiphopin runomitan määrittämisen vaikeus ei siis johdu näistä seikoista, vaan tavumäärän ja riimiposition tahtikohtaisesta variaatiosta, kuten olen edellä esittänyt.

5.1.3. Freestyleden poetiikka lyriikkanäytteiden valossa

Esittelen seuraavaksi lyriikkanäytteiden valossa edellä käsittelemäni riimin ja mitan piirteet. Aloitan riimistä. Koska riimiä koskevat huomioni olivat varsin moninaiset, on hyvä nimetä ne tässä uudelleen tarjoten näyte-esimerkkejä jokaista huomiota kohden erikseen. Ensin kuitenkin esittelen lyriikkanäytteen, josta aion näitä piirteitä poimia. Näyte on toiselta kierrokselta, Puolikkaan ja Ruudolfin battlesta. Kyseessä on Puolikkaan ensimmäinen osuus, jota on edeltänyt yksi Ruudolfin osuus.

Lyriikkanäyte 3)

Puolikas:

- 1) hei oikeesti tsiigatkaa tota *nei-ti-ä*
- 2) voittaaks se mut sen taidolla vai sen *fei-mil-lä*²⁸²
- 3) kattokaa sil ei oo mitää oikeeta *tar-jon-taa*
- 4) nyt te kuulette ku puolikas *a-lot-taa*
- 5) okei mee takas kirkkoon leikkimään *pap-pi-a*
- 6) äf; ämseenä sä oot kastii *a-lin-ta*

²⁸⁰ Suomen perinteiseen kymmenen tavun järjestelmään voidaan lisätä vielä kahdeksan harvinaisempaa tavutyyppeä. Näistä seitsemän edustaa tyyppiä, jossa tavu alkaa kahdella tai kolmella konsonantilla suomen kielelle tavanomaisen yhden konsonantin sijaan (Suomi et al. 2005: 206-207). Hiphopissa on käytössä paljon tällaisia kahdella tai kolmellakin konsonantilla alkavia lainasanoja. Puhekieli ja etenkin Helsingin alueen puhekieli on vahvasti esillä lyriikka-aineistossani. Puhekieleen kuuluu mm. adessiivi- ja inessiivipäätteiden loppuvokaalin kato, joka muuttaa myös sanan tavurakennetta. Muutos tapahtuu silti täysin suomen kielen tavujärjestelmän puitteissa. Helsingin puhekielestä tarkemmin ks. Paunonen 2005.

²⁸¹ Lyriikka-aineistosta löytyy runsaasti esimerkkejä. Esim. Matinpoika käyttää eräässä battlestaan riimipareina mm. seuraavia sanoja ”bii-tis-sä : siis-ti-ä”, ”nui-ja : slui-baa”, ”bur-na-ta : uh-ra-ta” sekä ”frii-stai-laa : tiis-tai-na”.

²⁸² Feimi = fame (eng.) = maine, kuuluisuus (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 421).

- 7) kuka vaan kaikki tietää kuka on *ruu-dolf*
 - 8) emmä | [??] jia mut tää on sun oma-*tun-tos*
 - 9) [??] ja yleisöltä *sa-mal-la*
 - 10) sä kuulostat oikeesti aiva *ka-ma-lal-ta*
 - 11) okei nyt mä mä murhaan sut *oi-kees-ti*
 - 12) emmä tiedä sä jäät tällä kertaa *toi-sek-si*
 - 13) sä oot muka ammatti-*lai-nen*
 - 14) tässä skenessä²⁸³ sä oot aino oikkee *nai-nen*
 - 15) okei jia okei mä servaan sut *hen-gil-tä*
 - 16) sä oot niin paska yleisö heittelee sua *ken-gil-lä*
 - 17) joo ihan varmas-*ti*
 - 18) okei ota uudestaan siitä mikist *kii*
 - 19) jee vieläkö mä ?halusin kertoo tästä *jo-tai*
 - 20) se sanois jotai jos se oikeesti vaan *o-sais*
 - 21) skriivaa²⁸⁴ kaikki riimit jo *val-miiks*
 - 22) siit tulee vittu seuraava *paa-vi*
- (01:41:12-01:42:09)

Totesin edellä, että hiphop-riimissä konsonanttien määrä voi vaihdella tavun alussa nollostakolmeen, tavun lopussa nollostakahteen. Puolikkaan näytteestä löytyy tähän monta hyvää esimerkkiä: riimiparissa *val-miiks* : *paa-vi* ensimmäisen tavun loppukonsonanttien lukumääräsuhde on 1 : 0, toisen tavun taas 2 : 0. Vastaavasti esimerkiksi riimiparin *nei-ti-ä* : *fei-mil-lä* toisen tavun loppukonsonanttien suhde on 0 : 1 ja kolmannen tavun alkukonsonanttien suhde 0 : 1. Näytteen muita konsonanttien lukumäärän suhteen eriarvoisia riimipareja ovat: *tar-jon-taa* : *a-lot-taa*, *pap-pi-a* : *a-lin-ta*, *ruu-dolf* : *(oma-)tun-tos*, *jo-tai* : *o-sais*.

Totesin myös, että konsonantti voi vaihtua kokonaan toiseksi vastariimissä. Tästä löytyy Puolikkaan lyriikassa niin ikään useita esimerkkejä. Näytteeseen kuuluu yhteensä yksitoista riimiparia, joista yhdeksässä on tapahtunut jonkinlainen sanansisäinen konsonantinvaihdos. Tämä todistaneekin, miten yleisestä ilmiöstä on kysymys. Riimiparin *tar-jon-taa* : *a-lot-taa* toisessa tavussa tavu alun j korvautuu l:llä ja loppu-n korvautuu t:llä. Konsonantit ovat laadullisesti ja artikulatorisesti kaukana toisistaan. Vastaavasti riimiparissa *oi-kees-ti* : *toi-sek-si* toisen tavun alku-k vaihtuu s:ksi ja loppu-s k:ksi, kolmannessa tavussa alku-t taas muuttuu s:ksi. Myöskään nämä vaihdokset eivät ole laadullisesti erityisen soljuvia.

²⁸³ Skene = tietty sosiaalinen tilanne, yhteisöllisyys, ryhmä (samanhenkisiä) ihmisiä. *Urbaani Sanakirja*. 2008. <<http://www.urbaanisanakirja.com/>>.

²⁸⁴ Skri(i)vaa = kirjoittaa. *Slangi.net*. 2008. <<http://koti.mbnet.fi/joyhan/index.html>>.

Näytteestä näkyy hyvin, että myös vokaalit voivat kertaantua määrältään eriarvoisina tavuasemasta riippumatta. Kärkevin esimerkki tällaisesta on viimeinen riimipari *val-miiks* : *paa-vi*, jossa on kaksi määrävaihdosta, ensin lyhyestä vokaalista pitkäksi ja sitten toisin päin. Muita määrävaihdoksia sisältäviä riimipareja näytteessä ovat *ruu-dolf* : *tun-tos*, *oi-kees-ti* : *toi-sek-si* ja (*varmas-*)*ti* : *kii*.

Näytteessä löytyy lisäksi kaksi esimerkkiä sellaisista riimeistä, joissa peräkkäisten, eri tavuihin kuuluvien vokaalien väliin on vastariimissä tullut konsonantteja: riimiparit *nei-ti-ä* : *fei-mil-lä*, jossa *neitiä* sanan i:n ja ä:n väliin on riimiparissa tullut kaksi l:ää sekä *pap-pi-a* : *a-lin-ta*, jossa vastaavasti *pappia* sanan i:n ja a:n väliin on tullut n ja t. Diftongi eli samaan tavuun kuuluva kahden eri vokaalin joukko ei sen sijaan saa väliinsä konsonantteja. Kaikki näyteriimien diftongit kertautuvat sellaisinaan, kuten esimerkiksi riimiparin *nei-ti-ä* : *fei-mil-lä* ei-diftongi. Muita diftongiriimejä näytteessä ovat *oi-kees-ti* : *toi-sek-si*, (*ammatti-*)*lai-nen* : *nai-nen* sekä *jo-tai* : *o-sais*.

Dragana Cvetanovic on huomionut, että hiphopissa riimisanat voivat olla pituudeltaan ja tavurakenteeltaan erilaiset. Näytteen perusteella tämä pitää paikkansa myös freestylen kohdalla. Riimipareissa *ruu-dolf* : *o-ma-tun-tos*, *am-mat-ti-lai-nen* : *nai-nen*, *sa-mal-la* : *ka-ma-lal-ta* ja *var-mas-ti* : *kii* sanat ovat tavumäärältään eriarvoiset. Toisaalta riimiparia *sa-mal-la* : *ka-ma-lal-ta* voisi kahden ensitavun samankaltaisuuden perusteella pitää myös esimerkkinä tapauksesta, jossa riimisanat eivät tavumäärältään vastaa toisiaan. Tämän tulkinnan mukaan toisen riimisanan keskelle on tullut yksi ylimääräinen tavu: *ka-ma-lal-ta*.

Otan tähän yhteyteen vielä toisenkin näytteen, jotta edellä mainitut esimerkit saisivat lisätukea ja kaikki aiemmin esittelemäni havainnot saataisiin esimerkin avulla havainnollistettua. Kyseessä on kolmannen kierroksen battle, jossa ovat vastakkain Kasitahti ja Ruudolf. Näyte on Kasitahdin toinen osuus. Mainittakoon tilannesidonaisuutta koskevana lisähuomiona, että Ruudolf on avoimen uskovainen, mitä Kasitahti tässä kommentoi: ”turha alkaa laval jeesustella”. Lisäksi Ruudolf on vuoden 2001 Rapin SM-kisojen mestari, minkä Kasitahti myös toteaa.

Lyriikkanäyte 4)

Kasitahti:

- 1) pakko sulle vaan kertoo nyt tän *ker-ran*
 - 2) turha alkaa ja; laval jeesus-*tel-la*
 - 3) sä oot nähty sut on siis *kuu-ltu*
 - 4) eli kohta alkaa sulla läski *tum;*
 - 5) se on pleksii vaan *saa-ta-va*
 - 6) tiedät että koskaa et oo saanu *nais-ta-kaa*
 - 7) no se tuntuu *hy-väl-tä*
 - 8) mä tiedän oikeesti sut tuun tänään *syr-jäyt-tä-mää*
 - 9) kakstuhattayks *mes-ta-ri*
 - 10) mutta tänää oikeesti mä sitä *tes-taan siis*
 - 11) ei tuu jäämää mitää *jäl-jel-le*
 - 12) tiedän että silti oikeesti ämsee oo *tär-kee ees*
 - 13) mitä luulee *o-le-van-sa*
 - 14) mä tiedän että kohta koputtelen sun *o-vel-la ja*
 - 15) tuun siellä antaa *ut-si-a*²⁸⁵
 - 16) vittu toi läski meni mun mutsii *nus-si -maan*
- (01:48:36-01:49:17)

Kasitahdin riimeistä on löydettävissä hyvin paljon samaa kuin Puolikkaankin riimeistä.

Konsonantit vaihtuvat riimipareissa niin määrältään kuin laadultaankin (mm. *jäl-jel-le* : *tär-kee ees*). Samoin myös vokaalien määrä vaihtelee (mm. *mes-ta-ri* : *tes-taan siis*).

Kasitahdilta löytyy niin ikään esimerkki riimistä, jossa peräkkäisten ei-diftongi-vokaalien väliin on riimiparissa tullut konsonantti: *ut-si-a* : *nus-si-maan*.

Tavurakenteeltaan erilaisia riimipareja ovat *ker-ran* : *jee-sus-tel-la* sekä *hy-väl-tä* : *syr-jäyt-tä-mää*. Jälkimmäinen on myös hyvä esimerkki riimistä, jonka tavumäärä on eriarvoinen. Puolikkaan esimerkkiä paremmin tässä näkyy, miten toisen sanan keskelle on tullut yksi ylimääräinen tavu: *syr-jäyt-tä-mää*²⁸⁶.

Hiphop-riimi voi ylittää myös sanarajan ja Kasitahti tarjoaa tästä peräti kolme esimerkkiä. Riimipareissa *mes-ta-ri* : *tes-taan siis*, *jäl-jel-le* : *tär-kee ees* sekä *o-le-van-sa* : *o-vel-la ja* ylitetään kaikissa sanaraja. Riimiparit ovat silti tavumäärältään samat ja noudattavat vokaalikertauksen sääntöä. Vokaalin laadun kertautumiseen olen nimennyt kaksi poikkeusta: vokaali voi kertautua diftongina, jonka ensimmäinen vokaali on sama kuin vastatavussa ja pitkässä riimisanassa keskitavun vokaali voi vaihtua kokonaan toiseksi. Puolikkaan näytteestä löytyy kaksi esimerkkiä diftongivaihdoksesta: *saa-ta-va* : *nais-ta-kaa*, jossa ensitavun pitkä-a on korvautunut ai-diftongilla, sekä edellä mainittu

²⁸⁵ Utsi = Uzi-konepistooli.

²⁸⁶ Ylimääräiseksi tavuksi voidaan periaatteessa tulkita toisen tavun -*jäyt-* sijaan myös kolmas tavu -*tä-*, mikäli oletetaan, että tavu -*jäyt-* on kertautuessaan diftongiutunut.

hy-väl-tä : syr-jäyt-tä-mää, jossa ä-vokaali on korvautunut äy-diftongilla. Keskitavun vokaalivaihdoksesta sen sijaan löytyy esimerkki Ruudolfilta: eräässä battlessaan hän käyttää riimiparia *nyök-ky-mää : hyök-kää-mää*.²⁸⁷ Tässä on toisen tavun y-vokaali vaihtunut pitkäksi ä:ksi. Koska ensi tavun kertautuva yö-diftongi on suomen kielessä harvinainen, voidaan olettaa, että se on osa ennalta mietittyä riimikokonaisuutta ja näin ollen riimin keskelle on tullut vokaalin epäsointi. Molempiin esittämiini vokaalin kertausta koskeviin poikkeuksiin voi kuitenkin suhtautua varauksella: poikkeustapaukset ovat aineistossani verrattain harvinaisia, joten epäsointi voidaan myös tulkita riimiin kuulumattomaksi.

Lyriikka-aineistosta ja antamistani näytteistä on vaikea löytää merkittävää tukea preferenssille, jonka mukaan konsonantit kertaautuisivat tavuissa määrältään ja ainakin jonkin laadullisen elementin puolesta samanlaisina: näytteissä konsonanttimäärältään samat ja eriarvoiset riimiparit ovat rinta rinnan ja niitä esiintyy suurin piirtein yhtä paljon. Saman voi sanoa myös konsonanttien laadusta. Lienee kuitenkin ilmeistä, että puhtaan kielellisen intuition mukaan laadullisesti ja määrällisesti samanlaiset konsonantit kuulostavat riimissä paremmilta kuin määrältään ja laadultaan erilaiset konsonantit.

Edellä olevat näytteet ilmentävät myös selvästi, että freestylella on preferenssi yhtä tavua pitempiin riimeihin. Edellä olevan Kasitahdin näytteen seitsemästä riimistä yksi on nelitavuinen, viisi kolmitavuista ja yksi kaksitavuinen. Puolikkaan näytteessä taas yhdestätoista riimistä kuusi on kolmen tavun riimiä, neljä kahden tavun riimiä ja yksi yhden tavun riimi²⁸⁸. Näitä edeltäneissä, battlen yhteydessä esitellyissä Matinpojan ja Ruudolfin näytteissä (näytteet 1-2, s. 57-59) taas on yhteensä 17 riimiä, joista yksitavuisia ei ole lainkaan. Yksitavuisten prosentuaalinen osuus kaikkien neljän näytteen riimimäärästä (yhteensä 35 riimiä) on siis vain yksi. Tätä voi pitää melko vahvana todisteena siitä, että useamman kuin yhden tavun riimit ovat freestyle-rapissa preferenssi.

Lopuksi vielä huomio alkusoinnusta. Edellä olevissa näytteissä ei ole juurikaan todisteita alkusoinnun käytöstä. Vain muutamassa riimissä on alkusointu (esim. Junon

²⁸⁷ Kyseessä oleva riimipari löytyy lyriikkanäytteestä 10 (s.121).

²⁸⁸ Kyseinen yhden tavun riimi on *var-mas-ti : kii*.

miel-tä : mies:tä), mutta esiintymät ovat yleisyydeltään suurin piirtein yksitavuisten riimien luokkaa. On mielekkäämpää tulkita ne sattumalta syntyneiksi kuin harkiten muodostetuiksi. Riimisanojen ulkopuolelta alkusointuja on mielestäni turha etsiä. Jo loppusoinnulliset riimit yksinään kuormittavat räppääjän ajatuksenkulkua valtavasti, joten on epärealistista olettaa, että hän ehtisi vielä erikseen suunnittelemaan (ja foneettisesti enkoodaamaan) säkeisiinsä myös alkusoinnullisia sanoja.

Siirryn seuraavaksi runomittaan. Mainitsin aiemmin käyttäneeni aineistossani kahta eri transkriptiota, säkeisiin ja tahtiin jaettua. Kaikki tähän mennessä esitetyt lyriikkanäytteet ovat edustaneet säkeisiin jaettua transkriptiota. Sama pätee myös seuraavaan näytteeseen: havainnollistan sen avulla sellaisia mittaan liittyviä piirteitä, jotka tulevat säetranskriptiossa parhaiten esiin. Tahtitranskriptioon siirryn tuonnempana. Seuraava näyte on kolmannelta kierrokselta Junon ja Kajon battle. Kyseessä on Kajon ensimmäinen osuus, jota on edeltänyt Junon osuus. Saatteeksi on hyvä huomioida Kajon takeltelu heti osion alussa, jonka hän kuitenkin korjaa, ja jatkaa saman tien riittelyä. Tässä osoitus taitavan freestyle-räppääjän taidosta, jota Roopek nimittää kyvyksi ”elää tilanteessa”²⁸⁹.

Lyriikkanäyte 5)

Kajo:

- 1) haluisko joku sieltä aikaa *ot-taa*
- 2) kui kaua mul kestä se- kestää selvaa tää vitu laiha *rot-ta*
- 3) no sanat menee vähä *se-ka-si*
- 4) mut ei se haittaa koska *e-kak-si* S
- 5) toi jätkä veti jo niin *pas-kat se-tit*
- 6) et meitsi *pa-rem-mat ve-ti* S
- 7) tähä *he-ti* perään vittu mikä oli su oma *ni-mi*
- 8) sä sönkötät mikkiin niin ku vittu räikkösen *ki-mi*
- 9) ou jee [???
- 10) ota vittuu toi huivi sun kaulasta
- 11) mä joudun sut vitsi *lait-taa* S
- 12) tonne bäkstagelle²⁹⁰ sä voit mennä niskas *taittaa*
- 13) tai vaikka *hirt-tää*
- 14) mitä hitto sä et pysty mikkii mitää *pis-tää*
- 15) kato ny ittees sust saa aikaan vaan *pas-kaa fii-lis-tä*
- 16) mä en *jaksa rii-mi-ä* S
- 17) ees heittää susta siis lähe
- 18) vittuun siitä ennen ku mä potkasen sua (S)
- 19) munaan joo ja niin se *me-nee*

²⁸⁹ Roopek (06:05-06:27).

²⁹⁰ Bäkstage = *back stage* (eng.) = kulissien takainen tila (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 72).

- 20) joten kannattaisko nyt lähtee siitä *spe-de*²⁹¹
 21) äläkä yritä mua *kes-keyt-tää*
 22) pelkääks sä ettei *kes-tä pääs*
 23) ku sä saat nii pal turpaa sä et pysty mua *es-tä-mää*
 24) joten lähe ny vittuun siitä *ve-tä-mään*
 (01:52:47-01:53:46)

Näytteessä on muutama selkeä osoitus säkeenylityksestä eli lauseen jatkumisesta riimisanan yli. Olen merkinnyt säkeenylitykset isolla S-kirjaimella. Ensimmäinen on riveillä 4-5: ”mut ei se haittaa koska ekaksi / toi jätkä veti jo niin paskat setit” ja seuraava on heti näiden rivien jälkeen (riveillä 5-6): ”et meitsi paremmat veti / tähä heti perää vittu mikä oli su oma nimi”²⁹². Muut säkeen ylitykset löytyvät riveiltä 11-12, 16-17 sekä 18-19. Näytteessä on myös kaksi riviä, joissa on useampi kuin yksi lause. Ensimmäinen on rivi ”kato ny sust saa aikaan vaan paskaa fiilistä” ja toinen on ” ku sä saat nii pal turpaa sä et pysty mua estämää”. Molemmissa on kaksi lausetta riviä kohden. Säkeenylityksissä kesken jäänyt lause jatkuu uudella rivillä, mutta niissäkin jälkimmäisellä rivillä alkaa usein uusi lause, kuten esimerkiksi rivillä ”tähä heti perää vittu mikä oli su oma nimi”. Rivi sisältää lauseenpuolikkaan ja kokonaisen lauseen eli yhteensä. Säkeenylityksestä on rehellisyyden nimissä vielä sanottava, että Kajon näyte sisältää normaalia enemmän säkeenylityksiä. Monissa näytteissä niitä ei ole lainkaan (vrt. aiemmat näytteet). Kajollakaan suurin osa riveistä ei sisällä säkeenylitystä. Niinpä voidaan todeta, että säkeenylitystä esiintyy, mutta riimi on yleisimmin lauseen lopussa, ei keskellä.

Siirryn nyt tahtitranskriptioon ja niihin seikkoihin, jota se tuo ilmi. Sen lisäksi, että seuraavat näytteet on jaoteltu tahtien mukaan riveihin, olen liittänyt transkriptioon myös muita merkintöjä, jotka auttavat havainnollistamaan läpi käytäviä asioita. Lyhyen, alle sekunnin tauon merkinä on pilkku, pitemmän tauon kaksi pilkkua. Arabialainen numero rivin perässä kertoo, montako tavua kyseisessä rivissä on. Rivin perässä oleva juokseva roomalainen numero sen sijaan kuvaa kunkin rivin riimisanan tai -sanojen kertaantumista: luku vaihtuu aina, kun riimin vokaaliaines (ts. riimin ”loppusointu”) vaihtuu. Jokaista riimisanaa kohden on yksi roomalainen numero, joten merkinnöistä näkee myös yksittäisen riimin kertaantumamäärän. Seuraava näyte on toisen kierroksen

²⁹¹ Spede = pelle (tms.) *Slangi.net*. 2008. <<http://koti.mbnet.fi/joyhan/index.html>>.

²⁹² Tässä on myös hyvä esimerkki riimistä, johon on lisätty ylimääräinen tavu: *pas-kat se-tit : pa-rem-mat ve-ti*.

battlesta Ruudolfin ja Puolikkaan välillä. Näytteessä on molemmilta ensimmäinen osuus. Puolikkaan osuus on jo edellä kertaalleen esitelty. Laitan sen tähän uudestaan tahtitranskription muodossa, jotta eri transkriptioita voi vertailla keskenään.

Lyriikkanäyte 6)

Ruudolf:

- 1) jou ,, tää jätkä tuli
- 2) kertoo takahuonees mulle sen *huo-li-a* , sen nimen 15 i
- 3) pitäis olla , miehen-*puo-li-kas* , eikä 11 i
- 4) puolikas , koska se ei oo puolet *mie-hes-tä-kää* 14 ii
- 5) , ämsee ruudolf ei oo nähny ikin noin *pien jä-bää* 14 ii
- 6) , emmä usko et sul on missää *haip-pii*²⁹³ , mee 12 iii
- 7) takas himaan pelaa sitä kaunter-*straik-kii*²⁹⁴ jou 13 iii
- 8) , mist tommosii jäbii löytää *in-ter-ne-tis-* 12 iv
- 9) -*tä* , tää jäbäkää ei oo kuullu *i-kin sek-sis-tä* 14 iv
- 10) , kuulutte samaan klubiin mängimiehen²⁹⁵ kaa 12
- 11) , ämsee ruudolf jou , sun sepalusta 10
- 12) , ei oo näkyny koska sielt ei tullu mitää *u-los* 15 v
- 13) kato mua tää on vika kerta ku sä näet et tääl on alfa-*ur-os* 18 v
- 14) , jou , ämsee ruudolf masku-*lii-ni-nen* 10 vi
- 15) , riimit aina *klii-ni-set* mä tarvi mitää 12 vi
- 16) *ki-ro-sa-no-ja* , mä tipautan sut ulos ja sen jäl-keen 16 vii
- 17) käännytän sut kertomal sulle *i-lo-sa-no-maa* 14 vii
- 18) , jou , mun takii sä haluut *kään-ty-ä* 10 viii
- 19) , ämsee ruudolf jos sä haluut täält *sääs-ty-ä* sun 13 viii
- 20) kannattaa *luo-vut-taa* , lähe ulos tiät 12 ix
- 21) sä , et sä pysty sun miehuut *puo-lus-taa* 11 ix
- 22) , koska sul ei oo mitää sä ?joudut nuolla *per-set-tä* et 16 x
- 23) pääset ineen ämsee ruudolf pysyy *ter-vee-nä* 13 x
- 24) , koska en tuu lähellekkää sua tuo on varmaan *tart-tu-* 16 xi
- 25) -*vaa* , kattokaa tol jäbäl on *nart-tu-tuk-ka* 12 xi
- 26) , mikä sul roikkuu tuol , onks toi joku *tu--pee* 13 xii
- 27) , ämsee ruudolf on *su-per-u-pee* , *ku--teet* 11 xii, xii, xii
- 28) , meitsi , ei voi parempaa *ver-taa* 9 xiii
- 29) , ämsee ruudolf antaa olla viimeinen *ker-ta* 13 xiii

(01:39:48-01:41:02)

Lyriikkanäyte 7)²⁹⁶

Puolikas:

- 1) hei oikeesti
- 2) tsiigatkaa tota *nei-ti-ä* , voittaaks se mut sen tai- 14 i
- 3) -dolla vai *fei-mil-lä* , kattokaa , sil ei oo 12 i
- 4) mitää oikeeta *tar-jon-taa* nyt te kuulette ku 14 ii
- 5) puolikas *a-lot-taa* , okei , mee takas 10 ii

²⁹³ Haippi = *hype* (eng.) = mainostus, ylimainonta; lisätä kiinnostusta jhk. (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 575).

²⁹⁴ Kaunterstraikki = Counter-Strike -tietokonepeli.

²⁹⁵ Mängimies on Rapin SM-kisojen juontaja.

²⁹⁶ Näyte 7 on sama teksti kuin näyte 3 (s.91-92), mutta uudella tavalla transkriboituna (tahtitranskriptio).

6) kirkkoon , leikkimään <i>pap-pi-a</i> äf;	9 iii
7) ämseenä sä oot kastii <i>a-lin-ta</i> , kuka	12 iii
8) vaan kaikki tietää kuka on <i>ruu-dolf</i> , emmä [??]	? iv
9) jia mut tää on sun oma- <i>tun-tos</i>	9 iv
10) [??] ja yleisöltä <i>sa-mal-la</i> , sä kuu-	? v
11) -lostat oikeesti aiwa <i>ka-ma-lal-ta</i> , okei	13 v
12) , nyt mä mä murhaan sut <i>oi-kees-ti</i>	9 vi
13) , emmä tiedä sä jäät tällä kertaa <i>toi-sek-si</i>	13 vi
14) , sä oot muka ammatti- <i>lai-nen</i> , tässä	11 vii
15) skenessä , sä oot ainoo oikee <i>nai-nen</i> okei	13 vii
16) , jia , okei mä , servaan sut <i>hen-gil-tä</i>	10 viii
17) sä oot niin paska yleisö heittelee sua <i>ken-gil-lä</i>	16 viii
18) , joo , ihan varmas- <i>ti</i> , okei ota	9 ix
19) uudestaan siitä mikist <i>kii</i> , jee	9 ix
20) vieläkö mä ?halusin kertoo tästä <i>jo-tai</i> , se	14 x
21) sanois jotai jos se oikeesti vaan <i>o-sais</i> , skrii-	13 x
22) -vaa kaikki riimit jo <i>val-miiks</i> , siit tulee	11 xi
23) vittu seuraava <i>paa-vi</i> , jou	8 xi
(01:48:36-01:49:17)	

Tahtitranskriptiossa pääsee seuraamaan räppääjän rytmitystä, hänen tapaansa ajoittaa ja lausua riimit taustabiitin suhteen. Aiemmin esittämäni riimin standardipositio tulee tästä esimerkistä melko selvästi esille: useimmiten riimit on ajoitettu tahdin loppuun joko niin, että tahti päättyy riimisanaan tai sitten riimisanan jälkeen seuraa vain lyhyt sana tai sanapari. Musiikkitermeillä ilmaistuna riimi osuu yleensä 4/4-tahdin neljännelle iskulle tai sen läheisyyteen.²⁹⁷ Joka tapauksessa riimi osuu yleensä selvästi tahdin loppuosaan. Molemmilla räppääjillä esiintyy kuitenkin varsin paljon kohotavuja. Nämä ovat joko täytesanoja, kuten Ruudolfin tahdissa ”(mee) takas himaan pelaa sitä kaunter-*straik-kii* jou”, jossa tahdin päättävä ”jou” on tällainen täytesana, tai ne kuuluvat kielellisesti yksikköön joka jatkuu seuraavassa tahdissa, kuten Puolikkaan esimerkissä ”sä oot muka ammatti-*lai-nen* tässä / skenessä sä oot ainoo oikee *nai-nen*”, jossa sana ”tässä” kuuluu yhteen seuraavan tahdin ”skenessä” sanan kanssa.

Ruudolfilla esiintyy myös jonkin verran tahdinylytystä. Näissä riimisana on joko vain osittain lausuttu seuraavan tahdin puolella, kuten Ruudolfin näytteen tahdeissa 24-25 ”koska en tuu lähellekkää sua tuo on varmaan *tart-tu-* / -vaa kattokaa tol jäbäl on *nart-tu-tuk-ka*”, jossa riimisana ”tarttuvaa” on lausuttu tahdin rajalla. Toinen vaihtoehto on, että riimisana on lausuttu kokonaan seuraavan tahdin puolella, heti tahdin alussa. Ruudolfilta löytyy tästä esimerkki tahdeista 15-17 ”riimit aina *klii-ni-set* mä tarvi mitää

²⁹⁷ 4/4 on tahtilaji, jonka tahdissa on neljä saman mittaista yksikköä, iskua. (Virtamo 1987: 427).

/ *ki-ro-sa-no-ja* mä tipautan sut ulos ja sen jäl-keen / käännytän sut kertomal sulle *i-lo-sa-no-maa*”, jossa tahdin 16 aloittava riimisana ”kirosanoja” edustaa tahdinylytystä.

Sekä kohotavu että tahdinylytys edustavat rytmillistä vaihtelua. Kolmas tällainen vaihtelu ja poikkeama on sisäriimi. Ruudolfin osiossa selviä sisäriimejä – tahdin keskiosassa lausuttuja riimejä²⁹⁸ – ovat edellä mainitun rivin 15 ”kliiniset” sekä rivin 20 ”luovuttaa”. Sisäriimin ja kohotavun rajatapaus tai sekoitus on rivi 27, jossa on peräti kolme keskenään rimmaavaa sanaa peräkkäin ”ämsee ruudolf on *su-per-u-pee ku-teet*”. Puolikkaan osiossa riimi on muuten melko kiinteästi standardipositiossa, mutta osion alussa on neljän tahdin jakso (tahdit 1-4), jossa riimi osuu tahdin keskelle eli kyseessä on siis sisäriimi. Tämän poikkeaman jälkeen Puolikas tavallaan ”oikaisee” riimensä paikan tahdin loppuun. Ruudolfin osiosta löytyy myös esimerkki riimikatkoksesta: tahdeissa 10 ja 11 ole riimiä ollenkaan, mutta tahdeissa 12 ja 13 on jälleen uusi riimi (*u-los : al-fa-u-ros*). Ilmeisesti Ruudolfilla on vaikeuksia keksiä riimiä tässä kohdassa, mutta pienen katkoksen jälkeen hän saa jälleen ajatuksesta kiinni. Tapaus osoittaa, että riimikatkokset eivät ole ainoastaan aloittelijoiden kömmähdyksiä: myös kokeneille räppääjille voi tulla sellaisia.

Ruudolfin ja Puolikkaan lyriikkanäytteistä ei vielä ilmene kaikki olennainen, joten tarvitaan lisänäyte. Tässä siis Junon ensimmäinen osio Kajoa vastaan käydystä battlesta:

Lyriikkanäyte 8)

Juno:

1) , meitsi joutuu , jäbään nytte <i>ka-joo</i> / sä	11 i
2) oot nii vitun ruma jäbä joutuu <i>ha-joo</i>	12 i
3) , kato <i>vaat-tei-ta</i> kato sun <i>aat-tei-ta</i>	11 ii, ii
4) edelleenki vitun jäbäl ei oo mitää <i>aat-tei-ta</i>	15 ii
5) , meitsi <i>tie-tää</i> ?sä vittu <i>vie-dään</i>	9 iii, iii
6) no todellaki todellaki meitsi vittu <i>vie</i>	14 iii
7) <i>tän</i> okei sä oot täällä <i>vie-lä</i> , no	10 iii
8) katotaan et sä et todellakaa tätä <i>tie-dä</i> mä en	16 iii
9) <i>sie-dä</i> su vitun, paskaa <i>tyy-li-ä</i>	10 iii, iv
10) , sul ei oo jäbäl mitää vitu levy- <i>myyn-ti-ä</i>	14 iv
11) , kato pipoos , kato sun vittu	9
12) <i>tyy-lii</i> ,, jou sä et saa <i>lyy-lii</i>	8 v, v

²⁹⁸ Sisäriimillisen ja kohotavullisen tahdin ero on suhteellinen, mutta pidän molempia käsitteitä silti tarpeellisina freestylen mittaa analysoitaessa. Sisäriimi lausutaan selvästi tahdin keskiosassa, jonka jälkeen seuraa vielä useita sanoja tai tavuja. Musiikillisesti ilmaistuna tämä vastaa suurin piirtein tahdin toista iskua, vaikka sisäriimiä ei voidakaan aivan yhtä tarkasti ajoittaa kuin standardipositiota.

13) , saat <i>kyy-tii</i> tältä <i>ju-nol-ta</i>	8 v, vi
14) todellakaa mä en sun levy <i>tuu os-taa</i> sä	13 vi
15) tuut tänne <i>bos-taa</i> ²⁹⁹ , jostai landelta	10 vi
16) , kantsii kattoo stadii kantsii muuttaa	10
17) tänne „ jäbä menee vittu <i>jää-hän</i> no	11 vii
18) todellaki sul ei tuu mitää riimei <i>pää-hän</i>	13 vii
19) , tää on <i>vä-hä</i> , sun vitu <i>i-ma-goos</i>	10 vii, viii
20) , mitä välii sä voit muuttaa <i>tsi-ga-koo</i> tai	12 viii
21) <i>i-va-loo</i> , sä oot niin vitun <i>tur-ha</i> et	11 viii, ix
22) sut servais ³⁰⁰ vaikka , armo- <i>mur-ha</i>	9 ix
(01:51:32-01:52:34)	

Junon näytteestä esiintyy varsin paljon rytmillistä vaihtelua. On kohotavuja (esim. tahdit 7, 8 ja 17) ja tahdinylyityksiä (esim. tahdit 6-7). Näytteestä löytyy kolme tahdinylyitystä, joissa riimisana on vasta seuraavan tahdin alussa (tahdit 9, 12 ja 21). Näiden lisäksi on myös monta sisäriimiä. Tietyissä tapauksissa ero tahdinylyityksen ja sisäriimin välillä ei tosin ole kovin huomattava³⁰¹. Sisäriimejä ovat tahdin 3 ”aatteita”, tahdin 5 ”tietää”, tahdin 13 ”kyytii”, tahdin 15 ”bostaa” sekä tahdin 19 ”vähä” – yhteensä siis viisi. Aineistoni räppääjistä Juno käyttääkin eniten sisäriimiä. Toinen ahkera sisäriimin käyttäjä on Ruudolf. Tässäkin on kyse henkilökohtaisesta tyylistä ja hankitusta taidosta. Junon sisäriimeissä on lisäksi yksi erityispiirre aiemmin esiteltuihin sisäriimeihin verrattuna: niiden jälkeen samassa tahdissa tulee myös uusi standardipositiossa oleva riimi (poikkeuksena tahti 15, jossa ei sisäriimin lisäksi ole muuta riimiä). Rytmillisen vaihtelun lisäksi nämä sisäriimit ovat siis merkki normaalia tiheämmästä riimittelystä.

Niinpä vaikka näytteeseen mahtuu myös kaksi riimikatkoa (tahdit 11 ja 16), riimien lukumäärä nousee siitä huolimatta verrattain suureksi: 27 riimiä 22 tahdissa. Sisäriimin käytön lisäksi, tai paremmin sanottuna juuri sen ansiosta, Junolla on myös koko aineistoni räppääjistä suurin riimifrekvenssi. Tietyllä tavalla läheinen ilmiö tälle on riimien kertautuminen. Aiemmista näytteistä käy ilmi hyvin selvästi freestyle-riimien tyypillinen kertautumismäärä: sama riimiaines kertautuu yleensä kaksi kertaa ja sen jälkeen otetaan käyttöön uusi. Tämä on ehdottomasti yleisin riimin kertautumisluku ja useimmat aineiston räppääjistä eivät muunlaista riimittelyä käytäkään. Juno ja Ruudolf

²⁹⁹ Bostata = oleskella; leveillä. *Urbaani Sanakirja*. 2008. <<http://www.urbaanisanakirja.com/>>.

³⁰⁰ Servata = voittaa.

³⁰¹ Tahtien 3 ja 5 sisäriimiä edeltää vain kaksi tavua, tahdin 13 puolestaan vain yksi. Huomioitavaa on kuitenkin, että jokainen mainituista tahdeista alkaa hengähdystauolla, joka vastaa ajallisesti hyvinkin yhtä tavua tai jopa sanaa.

ovat kuitenkin tässäkin suhteessa poikkeuksellisia räppääjiä. Edellä olevassa näytteessä Juno käyttää samaa riimiainesta erityisen tehokkaasti ja toistuvasti. Osion 27 rivissä on käytössä yhteensä 9 eri riimiainesta. Vain kolme näistä kertaautuu kahdesti ja loput useammin, mikä lienee koko lyriikka-aineistoni ennätys. Lisäksi osiossa on myös koko aineiston suurin kertaumaluku: tahtien 5-9 riimikonstituutio (vokaalit *ie* ja *ä*) kertaautuu yhteensä peräti kuusi kertaa peräkkäin. Myös Ruudolfin molemmista edellä olevista näytteistä löytyy yli kahden riimin kertaumajakso³⁰². Voidaankin sanoa, että Juno ja Ruudolf ovat erikoistuneet saman riimiaineen toistamiseen. Kaikesta päätellen tämä vaatii erityistä harjoittelua eikä synny luonnostaan.

Kaikkien edellä mainittujen esimerkkien pohjalta voi todeta, että tahdin huomioiva transkriptio on monessa suhteessa informatiivisempi kuin pelkkä riimijakoinen säetranskriptio. Kun riimit suhteuttaa taustalla olevaan rytmiin, pääsee näkemään, mikä on räppääjän oma lausuntarytmi ja rytmillinen variaatio. Säetranskription kautta ei kykenisi lainkaan tunnistamaan rytmillistä vaihtelua eli erottamaan, milloin riimin lausuntaposition on säännöllinen, milloin poikkeava. Lausuntarytmi on kuitenkin hiphopissa hyvin olennainen asia, joten se olisi hyvä ottaa huomioon hiphopia ja freestylea analysoitaessa.

Lopuksi tarkastelen vielä räppääjien räppäämisnopeutta, joka tässä aineistossa on helposti mitattavissa tavujen lukumäärällä. Kuten edellä olevista näytteistä voi havaita, tavujen määrä vaihtelee yhdelläkin räppääjällä varsin suuresti. Ruudolfin osiossa pienin tavumäärä tahtia kohden on 9, suurin 18. Puolikkaalla nämä luvut ovat 8 ja 16, Junolla samaten 8 ja 16. Tavumäärille ei näy olevan mitään vakiokaavaa eikä tällaista varmasti kannata etsiäkään: räppääjät tuskin kykenevät suunnittelemaan käyttämiensä tavujen lukumäärää. Tietty tendenssi kuitenkin on se, että kun räppääjä on lausunut omaan keskiarvoonsa nähden poikkeuksellisen paljon tavuja tietyssä tahdissa, hän ei yleensä kykene toistamaan samaa määrää heti seuraavassa tahdissa. Näin ollen ”tavupiikkien” jälkeen tapahtuu yleensä pieni lasku. Tähän on olemassa looginen selitys: nopean puheen jaksoja on vaikea pitää yllä pitkään, koska ne kuormittavat paljon aivoja³⁰³. Edellä olevista näytteistä voi todeta, että Ruudolfin osion tavukeskiarvo on noin 13,

³⁰² Näytteessä 6 (s. 98) riveillä 2-4 on kolmen riimin kertauma: *mas-kot-ti : kat-so-jii : ap-loo-dit*. Samoin näytteessä 10 (s. 121) on riveillä 25-26 neljän riimin kertauma: *tu-pee : su-per- : -u-pee : ku-teet*. Voi kuitenkin sanoa, että yli kahden riimin kertaumat ovat Ruudolfilla harvinaisempia kuin Junolla.

³⁰³ Beattie 1983: 32-55.

Puolikkaan 10 ja Junon 11. Kuten moni muukin seikka, myös tavukeskiarvo liittyy suoraan räppääjän omaan tyyliin: toiset räppäävät hitaammin, toiset nopeammin. Lienee kuitenkin selvää, että nopeaa räppäämistä on vaikeampi tuottaa kuin hidasta – varsinkin, jos nopeuteen yhdistyy samalla selkeys ja sujuvuus.

5.2. Flow

Flow:sta ei juuri löydy kirjallisia määritelmiä. Sanakirjassa sanan merkityksiä ovat virtaus, virta ja juoksu.³⁰⁴ Nämä sopivatkin kuvainnollisessa mielessä hyvin räppäämisen yhteyteen. Flow-käsitettä ei kuitenkaan pidä freestyle-rapissa yhdistää ajatteluun tai ajatusvirtaan, vaan se liittyy pelkästään ääntämiseen. Adam Krimsin määritelmä – flow on räppäämisen rytmi³⁰⁵ – on mielestäni riittämätön.

Haastatteluaineiston pohjalta on selvää, että flow:hun voi sisällyttää myös kaikki muut puheen prosodiset eli äänenkäyttöä koskevat piirteet. Näitä ovat painottaminen, tauotus, äänen laatu, ääntämistyyli (fraseeraus) ja äänen korkeusvaihtelut (melodia). Näin ollen flow voidaan yksinkertaisesti määritellä hiphopin ja rapin lausuntatyyliksi tai räppäämistyyliksi³⁰⁶. Edellä käsitelin flow:ta jo rytmityksen ja riimiposition osalta. Lausutussa runoudessa, jota freestyle edustaa, lieneekin mahdotonta erottaa runomitta ja lausunta kokonaan toisistaan. Freestylella niiden yhteys on erityisen merkityksellinen, kuten edellä on käynyt ilmi. Tässä luvussa keskityn tarkemmin flow:n käsitteeseen myös muun kuin rytmityksen kannalta.

Mikäli flow:ta halutaan tutkia mahdollisimman konkreettisesti ja perusteellisesti, on tutkimuksessa syytä hyödyntää sekä fonetiikan että musiikkitieteen metodeja.³⁰⁷ Näin tarkkaan ja työlääseen analyysiin ei tämän työn yhteydessä ole kuitenkaan mahdollista ryhtyä, joten tyydyn käsittelemään flow:ta haastatteluaineiston kautta. Mitä flow edustaa suomenkielisille freestyle-räppäjille? Mikä heidän mielestään on hyvää flow:ta, mikä huonoa?

³⁰⁴ Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 453.

³⁰⁵ Krims 2000: 48.

³⁰⁶ Flow:n suhde freestyleen (ja hiphopiin yleensä) on sama kuin tyylin suhde genreen. Johan Fornäsin (1998: 213) mukaan genre on ”symbolisten koodien joukko tekstien tuottamiseksi ja käyttämiseksi” ja tyyli on erityinen, yksilöllinen tai kollektiivinen ”tapa, jolla tällaisia koodeja käytetään”.

³⁰⁷ Omiin silmiini ei tällaista hiphop-tutkimusta ole vielä osunut. Perinteentutkimuksen puolella Dennis Tedlock on pitkään peräänkuuluttanut puheen prosodian merkitystä suullisessa perinteessä. Hänellä ei itsellään kuitenkaan kaikesta päätellen ole lingvististä tai musiikkitieteellistä koulutusta. Ks. esim. Tedlock 1983.

Onkin hyvä kysyä flow:n määritelmää suoraan asiantuntijoilta, kun sitä ei kirjoista löydy. Haastateltavieni määritelmässä toistuvat käsitteet ääntämys, rytmi ja tyyli. Matinpojan mukaan flow on räppäämisen ”musiikillinen puoli”³⁰⁸. Ruudolf ja Jodarok taas selittävät flow:ta seuraavasti:

se on se et miten miten sä räppäät siihen biittiin, se on se et millä taval onks se nopeesti hitaasti onks se rennosti onks se niin ku niin tämmösii tämmösii asioita (Ruudolf, 39:13-39:27)

sellanen niin ku äänenkäyttö et on se niin ku rytmitys se tatatatatatattaa miten tavallaan niin ku miten ne tavut jakaa siihen tahtiin ja sit on niin ku nää äänenpainot ja, tollaset että, et niin ku sillee, se et miten miten sen niin ku miten räppäät jonku miten j- miten jae- jaat sen niin ku siihen tahtiin ja sit toisaalta et miten painotat ja mitä kohtia ja miten et se nyt jos niin ku kitaristina³⁰⁹ ajattelee skitan soittoa niin niissä kielissä on se tietty ääni [et] on se valinta mitä kieltä käytät sama [on] vähä niin ku äänenpaino ja korkeus voit soittaa niin ku eri voimakkuudella ja sit vielä niin ku miten soitat siihen rytmiin et et se on niin ku aika sama sama asia sillee miten miten maa käsittäsin että flou, mitä se pitää sisällään (Jodarok, 43:21-44:28)

Ruudolfin selitys on lyhyt ja ytimekäs, Jodarokin taas hyvinkin analyttinen ja vuolassanainen. Molemmat ovat silti yhtä lailla asian ytimessä: flow on räppääjän räppäämistyyli ja siihen sisältyvät a) räppäämisen prosodiset piirteet sekä toisaalta b) näiden piirteiden suhde biittiin. Rytmikan kannalta flow:ta ei siis pelkästään määritä räppäämisen oma, itsenäinen rytmi, vaan lisäksi, ja sanoisin vieläpä ensisijaisesti, tuon rytmin suhde biitin rytmiin. Tosin ilman taustamusiikkia esitetty freestyle muodostaa tässä suhteessa poikkeuksen, koska siinä mitään flow:n ulkopuolista rytmiä ei ole.

Tutkija Erik Pihelin mukaan yksi freestylen tärkeimmistä kriteereistä on, että räppäämisen täytyy sopia taustamusiikin biittiin.³¹⁰ Toisin sanoen räppääminen ei saa mennä *epäbiittiin* (off-beat). Tämä on flow:n perusvaatimus ja se vaatii räppääjältä rytmitajua.³¹¹ Räppääminen voi kuitenkin mennä biittiin monella eri tavalla, kuten Adam Krimsin flow-kategoriat edellä ovat osoittaneet. On kuitenkin helppo nimetä epäbiittiin menevän ja rytmiltään erikoisen (esim. Krimsin puhetyyli) flow:n ero:

³⁰⁸ Matinpoika (26:06-27:02).

³⁰⁹ Olin aiemmin Jodarokin kanssa keskustellessani kertonut, että soitan itse kitaraa. Tästä johtuneen hänen kitaravertauksensa, joka onkin varsin havainnollinen.

³¹⁰ Pihel 1996: 256.

³¹¹ Pasi Palonen (43:20-43:36) pitääkin rytmitajua yhtenä räppääjän tärkeimmistä ominaisuuksista.

jälkimmäinen noudattaa biitin antamaa perusrytmiä ja luo samalla siihen lisääksentointia, kun taas ensin mainittu yksinkertaisesti ei noudata biitin rytmiä. Se on siis rytmitajutonta. Jodarokin mukaan tällaisesta on kyse, kun ”rivit alkavat mistä sattuu, loppuvat missä sattuu ja riimit tulevat mihin sattuu”³¹².

Flow:hun liittyy myös olennaisesti lausunnan selkeys. Junon mukaan hyvään flow:hun kuuluukin ”sujuva, hyvä artikulaatio”³¹³. Tämä on vastaanoton kannalta erityisen tärkeää: jotta räppäämistä voisi ymmärtää ja arvostaa, on siitä luonnollisesti saatava myös selvää. Niinpä battlessa vastustajan epäselvää artikulaatiota voi hyvinkin käyttää pilkan kohteena³¹⁴. Keikkatilanteessa, jossa räpätään mikrofonin ja PA-laitteiston kautta, ääntämisen lisäksi tärkeää on myös mikrofonin käsittely. Jotta räppääminen kuuluu tarpeeksi hyvin yleisöön, mikrofoni tulisi pitää lähellä suuta eikä mikroфонia saisi peittää kädellä. Vääränlaisen mikrofonin käsittelyn jälkeen kuuluvuutta ei voi tekniikan avullakaan korjata. Pasi Palosen mukaan tämä on yleistä etenkin nuorilla räppääjillä:

ja sitte just tää mikkitekniikka on viel yks tosi tärkee nää nuoret kekkä ei oo keikkoja tehny eikä muuta niin ne pistää mikin käden mikin eteen niin ku vi- videossa mut sillo eihä se musa e- sillon ei kuulu mitää se menee puuroks matkii nii et pitää mikkii ylös alas sivulle se ei kuulu sillon ne yrittää sillä taval olla kovia jätkiä ja vii- viileitä mut ei se se ei vaa jos mikki pitää hyvin kii ja perinteisesti ja, vetää s- se on tottakai on sillä merkitystä ilman muuta (Pasi Palonen, 13:25-14:02)

Painotus on niin ikään flow:n osatekijä ja sillä on myös oma tehtävänsä: painotus tuo räppäämiseen väriä ja dynamiikkaa, mikä vuorostaan tekee siitä mielekäästä kuunneltavaa. Painotus on myös tärkeä rytmin luoja. Sen avulla voi luoda räppäämiseen vaihtelua: Asan mukaan painotus voi saada vanhatkin riimit kuulostamaan uusilta³¹⁵. Painottamistavat ovat räppäämisessä varsin yksilöllisiä, joten mitään kovin yleispätevää tai ehdotonta painotuskriteeriä freestyleen ei kuulu. Matinpojan mukaan kuitenkin riimin liiallinen painottaminen ei ole hyvästä – se on aloittelijamaista. Matinpoika on tuskin yksin tätä mieltä asiasta; näkemys voidaan itse asiassa liittää flow:n yleiseen nykyykehitykseen. Vanhassa laulettussa flow-tyypissä riimiä painotetaan enemmän.

³¹² Jodarok (44:46-45:56).

³¹³ Juno (04:35-05:23).

³¹⁴ Rapin SM-kisoissa 2005 näin käy muutamassa battlessa. (Eri esittäjiä 2005).

³¹⁵ Asa (35:00-35:50).

Uusissa flow-tyypeissä, joita Krims nimittää ylitsevuotaviksi, riimejä ei sen sijaan painoteta yhtä voimakkaasti.³¹⁶

joo joo, kyl definetli³¹⁷ sillee just sellane et ei niin paljo tiätsä hypeteta³¹⁸ sitä riimiä et kattokaa mä oon keksiny tän sillee vaa et vetää sen vaa just smuutisti³¹⁹ piilottaa sinne jonnekki sisään ?et sit se tulee just kohallaa et se niin ku loksahaa sen toisen riimin kaa (Matinpoika, 28:57-29:23)

On huomioitavaa, että edellä mainittu painotuskehitys on tapahtunut hiphopin syntymaassa, Yhdysvalloissa ja levinnyt sieltä maailmalle. Suomessa on kuitenkin viime vuosina tapahtunut sen kanssa rinnakkainen kehitys itsenäisesti ilman ulkopuolista vaikutetta. Kehitys juontaa juurensa siihen, että suomen kieli on painotusrakenteeltaan erilainen kuin hiphopin lähtökieli englanti. Suomen kielessä sanan pääpaino on kiinteä: se on aina sanan ensitavussa. Monissa muissa kielissä, kuten englannissa, sanapaino on liikkuva ja koko painotussysteemi paljon monimutkaisempi. Suomen kielessä myös sanat ovat tyypillisesti pitempiä, useampitavuisia kuin englannissa, jossa yhden tavun sanat ovat hyvin yleisiä.³²⁰ Näistä syistä johtuen englanninkielisessä hiphop-lyriikassa on luonnollista liittää paino lauseen, säkeen tai tahdin loppuun. Suomessa loppupaino kuitenkin usein rikkoo kielen painotussääntöjä: pääpaino saattaa hyvinkin osua tavulle, jota normaalisti ei painotettaisi. Näin ollen hiphopin alkuperäinen, englanninkielen mukainen painotustyyli, joka omaksuttiin suomenkieliseen hiphopiin 1990-lopun lopulla, on alkanut kuulostaa oudolta tai jopa kielenvastaiselta. Niinpä suomalaiset hiphop-artistit ovatkin viime vuosina alkaneet kehittää painotustaan suomen kielelle luonnollisempaan suuntaan. Mitä ilmeisimmin kehitys ei kuitenkaan ole ollut yhteisesti sovittua tai edes kovin tiedostettua. Kukin artisti on kehitellyt painotustaan omista lähtökohdista. Jodarok kertoo tästä lähemmin:

silleen että kun suomes painotetaan tavuja niin ku alussa ja jenkkiräpissä koska se on englantia niin painotetaan niin ku niitä sanojen loppuja jollon ne riimitki korostuu niin ku helpommin niin tota sit se siihen pitää keksiä joku miten se toimii että, et niin kun se et saa alat otat ne viimeiset tavut sanoista ja korostat niitä aina sinne niin ku rivin loppuun niin se kuulostaa

³¹⁶ Krims 2000: 48-54. Krims ei tosin itse puhu juurikaan painottamisesta erillisenä piirteenä. Sen sijaan hän puhuu paljon flow-tyyppien rytmisistä eroista ja kuten olen todennut, painotus on osa rytmiä.

³¹⁷ *Definitely* (eng.) = ehdottomasti, ilman muuta. (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 296).

³¹⁸ Hypettää = *hype* (eng.) = puffata, lisätä kiinnostusta, työntää julkisuuteen (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 575).

³¹⁹ *Smooth* (eng.) = sulava; ylen huoliteltu (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 1190).

³²⁰ Suomi et al. 2005: 219-220.

luultavasti aika oudolta et sehä on se millä niin ku finteligens lähti me tultiin me voitettiin³²¹ ja tollee et et se niin ku sillee jo- joi- jotkut siihen varmaan tottu ja mukautu mut sillee itelle se kuulosti aina niin ku tosi oudolta mut et seki oli että ne ne halus niin ku varmaan tai n- sitä ne haki siinä et se niin ku painottus samalla tavalla ku räppi noin muutenki niin ku englantilainen tai tai ranskalainen tai mikä vaan niin ku sillee - - - maa sitte niin ku osotan sen tavallaan painotettavan sis sillee et se painotus mikä sinne niin ku rivin tai tahdin loppuun tulee niin se on sit sen ehkä sen sanan alku tai joku niin ku semmonen kohta mikä on luonnollisempaa painottaa eikä vaan sillee et pyrkii nostaa sen lopun ?sillee (Jodarok, 47:52-50:15)

Jodarokin mainitsema Fintelligens-yhtyeen 1990-luvun lopulla lanseeraama painotus on hänen mukaansa vähitellen väistynyt: Fintelligens ei enää itsekkään painota sanojaan kuin ennen.³²² Näiden seikkojen perusteella voi todeta, että suomenkielisen hiphop-painotuksen kehitys on siinä määrin kiintoisa ja ainutlaatuinen ilmiö, että se ansaitsisi aivan oman tutkimuksensa.³²³

Flow:hun kuuluu myös äänenkorkeus, -laatu ja -voimakkuus. Näihin ominaisuuksiin en kuitenkaan pääse kunnolla käsiksi ilman hyvin tarkkaa foneettista analyysia, joten totean niistä vain, että niillä on selvästi myös oma merkityksensä freestylessa, erityisesti persoonallista äänenkäyttöä luovalla tavalla. Matinpojan mukaan myös hyvä sävelkorva on räppääjälle tärkeää: välillä voi vaikka vaihtaa lauluun, jos siltä tuntuu³²⁴.

Adam Krims toteaa, että flow on moniulotteinen ilmiö, joka liittyy niin aikaan, paikkaan, genreen kuin yksilöönkin. Toisin sanoen variaatiota tapahtuu jokaisella näistä sektoreista.³²⁵ Flow:n historiallista ja genrekohtaista vaihtelua olen sivunnut jo edellä – tosin en näe, että painotuksella olisi freestylen eri ilmenemismuodoissa merkittävää vaihtelua. Mitä tulee paikkaan, suomen kielessä on painotuseroja murrealueiden välillä, mutta niiden erittelyä ei voi sisällyttää tähän tutkimukseen. Käsittelen siis seuraavaksi flow:ta yksilöllisellä tasolla. Flow on geneeristen preferenssien ohella myös yksilöllinen

³²¹ Jodarok lausuu sanat ”me tultiin me voitettiin” mukaillen Fintelligensin vanhaa lyriikkaa ja painotustyyliä, jossa sanan loput saavat erityispainon.

³²² Jodarok (50:33-51:47).

³²³ Freestyle-painotuksen kehittyminen Suomessa on verrattavissa Pentti Leinon tutkimiin vienalaisiin runonlaulajiin: Leino havaitsi, että vienalaiset olivat kehittäneet kalevalamitasta uuden variantin, joka sopi paremmin karjalan kielisysteemiin. Vienalaiset eivät siis käyttäneet kalevalamittaa virheellisesti, vaan olivat luoneet uuden mitan. (Leino 1975).

³²⁴ Matinpoika (27:13-27:50).

³²⁵ Krims 2000: 48. Harvilahti (1992: 27) esittää inkeriläisen runoepiikan tutkimuksessaan asian vielä hienojakoisemmin: variaatio voi olla ”a) toisintokohtaista, b) laulajakohtaista, c) sukupolvikohtaista, d) runoainekohtaista, e) aluekohtaista ja f) lajikohtaista.”

asia. Jokainen räppää omalla tavallaan, jossa heijastuu niin henkilökohtainen äänenkäyttö kuin mieltymyksetkin. Flow on kuitenkin altis myös ulkopuolisille vaikutteille – kuten Ruudolf osuvasti toteaa: ”jokaisella on oma, tai jokaisella on jonkun toisen oma”. Tämä taas liittyy räppäämisen opetteluun, joka on verrattavissa mihin tahansa oppimisprosessiin: taito opitaan jäljittelemällä muita ja vasta sen jälkeen aletaan kehittää omaa ilmaisua.³²⁶

silleen mä sanon et kyl jo- aika monella on jonku toisen oma siis no on joillai varsinki varsinki niin ku mulki oli niin ku nuorempan jonku toisen oma flou vähä enemmän ku sillee mikää o- oma oman niin ku räppäämisen tuloksena kehittynyt mut sitähän se on aluks pitää ottaa vähä mallii ja sit sitä voi kehittyä ite myöhemmin iha originaaliks (Ruudolf, 39:36-40:01)

Ruudolfin mainitsema originaalisuus on tärkeä seikka: oman flow:n pitäisi erottua muiden flow:sta. Tämä liittyy freestylen yleiseen vaatimukseen omaperäisyydestä, ja juuri flow onkin keskeinen tekijä, jolla omaperäisyyttä voidaan osoittaa. Kuitenkin omaperäinen flow ei kaikkien kohdalla toteudu: vaikutteiden jäljittely saattaa erottua hyvin selkeästi äänenkäytössä varsinkin nuoremmilla räppääjillä – oli tuo jäljittely sitten tiedostettua tai tiedostamatonta. Eräät artistit ovat saaneet niin paljon jäljittelijöistä, että heidän flow:staan on tullut tietynlainen standardi tai klisee. Jodarokin mukaan Suomessa ainakin Fintelligens, Ruudolf ja Asa ovat saaneet paljon jäljittelijöitä.³²⁷ Samalla hän kuitenkin myöntää, että tällaiset asiat kuuluvat enemmän kirjoitetussa hiphopissa kuin freestylessa:

ne o ehkä kuitenkin niin ku enemmän noissa kirjoitetuissa biiseissä että kun see niin ku friistail flou on monesti paljo yksinkertasempi mut ehkä ne siinäki floussa voi niin ku olla sellasta tiettyä mielikuvituksettomuutta (Jodarok, 34:22-34:44)

Jodarokin huomio herättääkin kysymyksen kirjoitetun (levytetyn) hiphopin ja freestyle-rapin erosta flow:n suhteen. Jodarokin mukaan freestyle-flow on yksinkertaisempaa. Tämä varmasti pitää paikkansa, mutta voidaan myös olettaa, että sama artisti räppää

³²⁶ Albert Lordin (1960) tutkimus guslar-runonlaulajista on klassinen esimerkki suullisen perinteen opettelemisesta. Jack Goody (1987: 260) taas toteaa osuvasti, että ”monimutkaisen ihmiskulttuurin ikuistaminen on joka tasolla kiinni yksilöstä, joka vastaanottaa ennen kuin voi lähettää, kopioi ennen kuin voi luoda”. Käsittelen freestylen opettelemista tarkemmin luvussa 6.1.

³²⁷ Jodarok (32:43-34:44). Myös Matinpoika (09:05-10:00) kertoo, että Ruudolfin flow:n jäljittely on yleistä nuorten räppääjien keskuudessa.

melko lailla samalla tyyliä sekä kirjoitettua että improvisoitua lyriikkaa. Matinpojan mukaan nämä kaksi ”kulkevat käsi kädessä”³²⁸. Asa taas toteaa, että monet artistit ovat ”niin pitkällä omassa tyyliään”, että pystyvät operoimaan sekä freestylella että levytetyssä hiphopissa ”samalla tasolla”³²⁹.

Suljen tämän luvun esittämällä edellä läpi käytyjä asioita tiivistettynä freestylen sisäisiksi, flow:ta koskeviksi toimintaperiaatteiksi tai preferensseiksi: a) räppäämisen pitää olla samassa rytmissä kuin biitin, b) räppäämisen pitää olla selkeästi artikuloitua ja esitettyä sekä c) flow ei saa kuulostaa liian selvästi jonkun muun räppääjän flow:lta. Näiden lisäksi suomenkielisessä freestylella on nykyisin noussut esiin d) tarve painottaa räppäämistä tavalla, joka sopii suomen kielen painotussysteemiin.

5.3. Kirjallisen ja suullisen suhde freestylella sekä freestyle-tekstin tilannesidonnaisuus

Kirjallisuus ja lukutaito ovat monella tapaa läsnä myös suullisessa kulttuurissa. Ruth Finneganin mukaan suullinen ja kirjallinen ovat osin limittäisiä käsitteitä ja niiden suhde on monimuotoinen: niitä yhdistellään tiettyjen perinnelajien kompositiossa, muistamisessa ja esittämisessä³³⁰. Walter Ongin mukaan jo lukutaito vaikuttaa ihmisen suulliseen ajatteluun³³¹. Erik Pihel nimittää hiphopia myöhäiskirjalliseksi kulttuuriksi. Hän tarkoittaa tällä, että hiphop on suullisesti esitettävää runoutta, joka on syntynyt kirjalliseen kulttuuriin, mutta sitä ei voi kuitenkaan pitää paluuna suulliseen kulttuuriin. Levytetty tai etukäteen kirjoitettu hiphop on lähellä kirjallista runoutta; freestyle-rap taas lähenee suullisten kulttuurien esittämää ns. oikeaa suullista runoutta. Freestyleen liittyy kuitenkin myös kirjallisia elementtejä.³³² Edelleen Erik Pihelin mukaan freestylella lopputulosta tärkeämpää on itse prosessi. Freestylen päämäärä ei ole luoda kiinteä teksti. Sen sijaan freestylella painotetaan räppääjän tekniikkaa ja hänen kykyään toimia esitystilanteessa. On selvittävä erilaisista vaikeuksista kuten virheistä, katkoksista ja odottamattomista muutoksista. Toisaalta muutoksia voi myös

³²⁸ Matinpoika (10:00-10:17).

³²⁹ Asa (16:33-17:05). Roopek (05:45-06:39) taas toteaa että freestyle noudattaa usein tiettyä kaavaa: se mikä tehdään levyllä, tehdään myös freestylella.

³³⁰ Finnegan 1992a: 16-28, 86.

³³¹ Ong 1982: 78.

³³² Pihel 1996: 249-250.

kommentoida omassa räppäämisessään.³³³

Suullisen ja kirjallisen välinen suhde onkin hyvin olennainen asia freestylella. Sitä voi jopa kutsua freestylen keskeiseksi, perusolemusta koskevaksi (ontologiseksi) dilemmaksi tai ristiriidaksi. Dilemma määrittää freestylea niin komposition, sisällön kuin vastaanottamisenkin tasolla. Kirjallisella tarkoitan hiphopin yhteydessä etukäteen suunniteltua, valmista tekstiä, lyriikkaa, joka on taltioitu äänittämällä tai kirjoittamalla kiinteäksi dokumentiksi. Suullisella tarkoitan hiphop-performanssissa tuotettua tekstiä yleensä.³³⁴ Tämän jaon rinnalle nostan toisen jaon, joka on läheisessä, vaikkakaan ei synonyymisessä, suhteessa edellä mainittuihin käsitteisiin: *suunniteltu* ja *improvisoitu*. Suunnitellulla tarkoitan sellaista tekstiä, joka on etukäteen mietitty, opeteltu tai painettu muistiin, muttei välttämättä kirjoitettu ylös. Performanssitilanteessa tällainen teksti tuotetaan ulkomuistista. Improvisoidulla tarkoitan spontaanisti esityshetkessä luotua tekstiä, joka ei rakennu ennalta suunnitellun, ulkomuistista tuotetun materiaalin varaan. Improvisoitu teksti liittyy lähinnä suulliseen performanssiin, mutta sitä voidaan käyttää myös kirjallisen tekstin luomisessa hyväksi. Vaikka freestyle yleisesti mielletäänkin improvisoiduksi runoudeksi, suullisen ja kirjallisen sekä suunnitellun ja improvisoidun suhteesta freestylella on kuitenkin olemassa erilaisia näkemyksiä, joita seuraavaksi käyn läpi.

Ensinnäkin kuten aiemmin on todettu, erään määritelmän mukaan freestyle on ei-improvisoitua hiphopia, valmiiden kappaleiden erilaista versiointia eli toisin sanoen kirjallista tekstiä. On selvää, että tässä on kyse aivan eri asiasta kuin improvisoidussa battle- tai cypher-tyylisessä freestylella; kahdelle asialle on vain satuttu antamaan sama nimi. Tilannetta voi siis nimittää hiphop-kielen sisäiseksi homonymiaksi. Hieman samantapainen ilmiö on jo aiemmin esitelty, Roopek:n mainitsema vapaamuotoinen freestyleessio, jossa voidaan esittää myös valmiiksi harjoiteltua lyriikkaa.³³⁵ Pidän tätäkin freestyle-termin käyttöyhteyttä kuitenkin vain perifeerisenä.

³³³ Pihel 1996: 259-261. Tricia Rose (1994: 39) puhuu niin ikään siitä, miten keskeistä vaikeuksien kanssa toimeentuleminen on hiphop-kulttuurissa: vaikeuksista voi jopa nauttia. Seikka heijastaa afroamerikkalaisen kulttuurin historiaa ja tilaa yleisesti. Rose käyttää vaikeuksista sanaa *rupture*, joka tarkoittaa katkeamisen lisäksi myös sosiaalisten suhteiden rikkoutumista (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 1076). Hänen voi siis nähdä viittaavan sekä virheiden korjaamiseen että välienselvittelyyn, jotka kumpikin kuuluvat freestyle-rapiin olennaisesti.

³³⁴ Sanalla teksti viitataan yleisesti kaikkeen tuotettuun kieleen, en pelkästään kirjalliseen vaan myös suulliseen.

³³⁵ Ks. s. 69.

Toinen näkökulma suunnitellun ja improvisoidun suhteeseen freestylella on, että niitä kumpaakin voidaan freestyle-tekstissä käyttää hyväksi. Yhdistelmä voi periaatteessa syntyä kahdella tavalla: a) alun perin kirjalliseen (tai suunniteltuun) tekstiin lisätään improvisoitua tekstiä. Tällaisen ilmentymänä voidaan nähdä esitystilanteessa tapahtuvat valmiiden kappaleiden muuntelut. Tulkinnan varaan jää, onko tällainen teksti aitoa freestylea vai ei. Toinen tapa on b) liittää improvisoituun tekstiin kirjallista tai suunniteltua ainesta. Junon mukaan näin voi tapahtua tiedostamatta: jokin riimi ”tulee vaan alitajunnasta”, kun sitä on jossain kuullut aiemmin käytettävän.³³⁶ Matinpojan mukaan valmiiden riimien käyttö voi olla myös täysin tiedostettua – ja hyväksyttävää.

bätle ei välttämättä es oo niin ku must sen ei es tartte olla periaattees friistailii mut et kyl sen niin ku huomaa et jos ne läpät on sillee henkilökohtasii sitä toista vastaan tai sillee et ne on oikeesti hyvin kelattui ni se o ihan sama et jos ne riimit on kelannu aiemmin tai jotai kuha se vaan sopii just siihe hetkeen ja sillee saa jengin oikeesti nauraa ni mä en sillee ymmärrä et sillee ku jengi sanoo et joo vittu ei sais kirjottaa ennalt läppii mut kyl must saa kosk sillee mut ne pitää saada just muokattuu sillee et kyl sen kuulee heti et jos sä vaa räppäät jotain mitä sä oot kirjottanu viime iltan sillee, ei mitään niin ku siihen jäbään koskevaa tai mitää niin sit siit tulee vaan vitun tylsää heh (Matinpoika, 13:15-14:02)

Huomattavaa on, että tässäkin Matinpoika korostaa sitä, että vaikka freestyle sisältäisikin ennalta suunniteltua ainesta, se on silti sidottava tavalla tai toisella esityshetkeen – muuten se on ”tylsää”. Juno mukaan tällaisia etukäteen kirjoitettuja riimejä nimitetään backup-riimeiksi.³³⁷ Niihin voi turvautua, jos ei muuta tule mieleen, mutta niiden on sovittava kontekstiin. Näin Juno itse määrittelee termin:

no siis valmiiks kirjoitettu riimi dissaus riimi siihen et jos sulle tulee tilanne et sä et oikeesti keksi mitää riimei ni sä voit käyttää nopeesti sen et jos sä nyt muistat sen ulkoo jos sä ?et tarpeeks hyvät guosit³³⁸ et sä muistat et ai nii mä oon kirjottanu tän ja tän koton et nyt mä käytän tän ni sä saat nopeesti sillee yleisön sytty jos se on hyvä minkä sä oot kirjottanu koton valmiiks toisest (Juno, 07:14-07:36)

³³⁶ Juno (17:00-18:42). Junon mukaan tästä voidaan esim. battlesa huomauttaa, jos riimi on poimittu jostain tunnetusta kappaleesta.

³³⁷ En löytänyt termiä kirjallisista lähteistä eikä kukaan muu haastateltava maininnut sitä. Sanakirjan mukaan *backup* merkitsee apua, tukea, kasaamaa ja varmistusta (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 72). Nämä merkitykset tuntuvatkin käyttöyhteyteen loogisilta. Nähtävästi termi on käytössä, mutta ei ole yleistynyt Suomessa.

³³⁸ Guosit = humala.

Myös Roopek:n mielestä kirjallinen, suunniteltu ja improvisoitu voivat freestylessa yhdistyä. Toisaalta kirjoitetulla tekstillä voi olla jopa tiettyjä etuja improvisoituihin nähden.

periaatteessa se itse asias s- tietyl taval sehä kuulostaa paremmalt se on varmempaa niil on hallussa se juttu et sillon ei tuu sitä semmost paskan jauhamist ku mitä saattaa tulla sit ku o iha täysin friistailii tietyl taval se voi olla mielen- tai siis jotenki vakuuttavamman näköstä semmonen meininki mut mutta kuten sanoin ni mä oon ite aina ku mä oo heittäny friistailii nii mä oon niin ku sillee hatusta vetäny et se on se on mulle sitä tarkottanu (Roopek, 28:52-29:25)

Vaikka Juno, Matinpoika ja Roopek myöntävätkin, että kirjoitettu tai suunniteltu teksti on freestylessa sallittua, kaikki kolme siitä huolimatta arvostavat eniten kokonaan improvisoitua freestylea.³³⁹ Tämä näkyy esimerkiksi yllä olevasta Roopek:n kommentista: loppujen lopuksi freestyle hänelle henkilökohtaisesti tarkoittaa juuri ”hatusta vetämistä”.

Kolmantena näkökulmana freestylen olemukseen ja kompositioon voidaankin pitää sitä, että sen tulisi olla kokonaan improvisoitua. Siihen ei siis saisi kuulua niin kirjoitettua kuin ennalta suunniteltuaakaan materiaalia. Lähdekirjallisuuden ja haastattelujen pohjalta oletan, että tämä näkemys freestylesta on kaikkein tunnetuin ja laajimmin hyväksytty. Omista haastateltavistani Asa, Jodarok ja Ruudolf ovat vankasti sitä mieltä, että freestyleen ei saa kuulua kirjoitettua tekstiä. Tämä tarkoittaa sitä, että valmiita kappaleita ei saa freestylessa hyödyntää, eikä freestylea varten saa myöskään kirjoittaa paperille mitään muistin virkistämiseksi. Asenteiden vahvuutta kuvaa, että Asan mukaan on ”sääliä”, jos joku haluaa kirjoittaa freestyle-tekstinsä muistiin.³⁴⁰

Sama koskee myös muuta ennalta opettelua, ei vain kirjoitettua tekstiä. Jodarokin mukaan ylipäätään mielessä ei saisi olla mitään valmista tekstiä: kaiken pitäisi syntyä esityshetkessä. Perusteluna tähän on se, että yleisö saattaa tunnistaa valmiit lyriikat³⁴¹. Freestyle pitää siis esittää niin, että yleisö ymmärtää, että kyse on improvisoinnista.

³³⁹ Juno: (02:33-03:42). Vaikka Matinpoika (13:10-15:58) sallisikin kirjoitetun tekstin käytön, hän on sitä mieltä, että tällä tavalla ei battlessa pääse sanomaan mitään henkilökohtaista vastustajasta ja henkilökohtaisen pilkan pitäisi kuitenkin olla battlen tärkeimpiä tavoitteita.

³⁴⁰ Asa (12:08-14:13), Ruudolf (16:32-17:23), Jodarok (06:52-07:26).

³⁴¹ Jodarok (06:52-07:26).

Ruudolf on niin ikään sitä mieltä, että freestylen pitäisi olla lähtökohtaisesti täysin improvisoitua. Jos freestyle-tekstiä opettelee ennalta, se ei enää ole freestyle-teksti vaan jotain muuta.

jos on niin ku joku keikka jossain ni on saattanu tulla joku juttu mieleen vaikka siitä kaupungista tai jostain tälle minkä tietää että yleisö tajuaa tästä että nyt o- puhutaan niin ku sillee tai et yleisö tajuaa et nyt se on niin ku improvisoitua tai sellasta että ku niille mainitsee jonku paikan tai henkilön sieltä mestasta niin ne tietää et tää ei voi olla mistään biisistä mut et ei silleen ei m- et sithän sit niin ku jos sul ois säkeistö valmiiks päässä nii eihä se sit niin ku oo friistailia sikäli (Jodarok, 05:43-06:19)

ei se oo se friistailis se pointti et sä kirjottasit ylös niit juttui että, tietenki väistämättä jotku voi olla semmoset mitkä sä oot paperilta ominut itsellesi jos mä maikka [=vaikka] kirjottanu jotku riimit iha biisii varten tai yrittäny kirjottaa riimei niin ne on tietenki jää mun päähän automaattisesti ja sit semmoset voi pullahtaa niin ku pintaa sit friistailissa että mut emmä niin ku friistailii varten lähe mitää niin ku opettelee koska silloha se niin ku ei enää oo sit nii siis sit sit se o vähä jota muuta jo tai sillee, että et kyl se ois niin ku siistintä et siis mä niin ku pyrin siihe et se on kaikki improvisoituu siinä hetkes tietenki jotku jutut aina aina vaa on semmosii mitkä on kuultu aikasemmin tai jotku jutut on semmosii mitkä mitkä mitkä on ollu jo olemassa et ne ei vaa syntyny siin hetkes (Ruudolf, 16:32-17:23)

Vaikka improvisaatio olisikin freestylen lähtökohta ja päämäärä, Ruudolfin kommentista käy hyvin ilmi myös, että sellainen improvisaatio, johon sisältyy pelkästään esityshetkessä syntyneitä ideoita eikä mitään sellaista, jonka esittäjä olisi jo aiemmin kuullut tai keksinyt, on käytännössä mahdotonta. Tällaisia aineksia freestyle-tekstiin voi tulla ja tuleekin väistämättä. Erona aiemmin esitelyihin näkemyksiin freestylen kompositiosta on kuitenkin se, että niissä kuultua, opeteltua tai keksittyä voi käyttää tietoisesti hyväksi, kun taas Ruudolfin esittämässä kompositiotavassa näitä pyritään tietoisesti välttämään. Puhdas improvisaatio voi siis olla freestyle-esityksen päämäärä ja ideaali, mutta mitä todennäköisimmin se ei ole sen lopputulos – tämä improvisaation perusristiriita palautuu vanhaan filosofiseen ongelmaan, voiko mitään syntyä tyhjästä.³⁴²

Kirjoitetun ja suullisen välistä vahvaa rajanvetoa havainnollistaa sekin, että monet (tosin

³⁴² Filosofiasa keskustelun on avannut kreikkalainen filosofi Parmenides lauseellaan (lat.) *ex nihilo nihil fit* eli ”ei-mistään tulee ei-mitään” – toisin sanoen tyhjästä ei synny mitään. Aiheesta enemmän ks. esim. Popper 1998. Musiikintutkimuksessa improvisaatio on määritelty seuraavasti: ”jokainen improvisaatio nojaa jossain määrin konventioihin ja implisiittisiin sääntöihin” (Sadie (toim.) 1995: 31). Myös formulateorian voi katsoa puoltavan tätä näkemystä.

eivät kaikki)³⁴³ artistit ovat pitäneet nämä kaksi osa-aluetta täysin erillä toisistaan. Esimerkiksi Jodarok kertoo, että kun hän nuorempana harrasti freestylea enemmän, hän ei käyttänyt lainkaan kirjoittamista apuna freestylessa: hän ei esimerkiksi kartuttanut freestylea varten riimi- ja fraasivarastoa tekemällä muistiinpanoja tai kirjoittanut freestyle-tekstejään muistiin. Kirjoittaminen liittyi pelkästään ns. oikeisiin, levytettäviin biiseihin ja niiden työstämiseen. Freestyle oli sitä ”mitä vaan teki”, kirjoitetut biisit olivat ”jalustalla”.³⁴⁴ Ruudolfilla taas arvostus oli vastakkainen, mutta raja kirjoitetun ja freestylen välillä yhtä selvä.³⁴⁵ Edelleen hyvin havainnollinen ja mielenkiintoinen esimerkki kirjoitetun ja freestylen rajanvedosta on Jodarokin tapa päästä eroon freestyle-maneereistaan: hän hankkiutuu eroon kliseytyneistä freestyle-fraaseistaan siirtämällä ne jonkin esitettävän kappaleen lyriikkoihin. Jodarok kertoo tässä esimerkin fraasistaan ”yleisö pomppii niin ku vieterit”:

yks vanha mistä maa hankkiuduin eroon nyt tuota sillä että maa kirjoitin sen yhteen biisiin silloin ne jää aina pois nii oli joku vaa että yleisö pomppii niin ku vieterit, sii- se nyt ei oo niin ku ihmeellinen juttu mut se voi olla siinä ku niin ku siinä seas - - - et se oli semmone niin ku sellane et se aina vaan tuli mut mut tota tosiaan et sit ku alko olla et ei tää nyt enää oo niin hauska niin sit sen pistää johonki biisiin niin se tavallaan sitä kautta jää pois (Jodarok, 09:25-10:03)

Tilannesidonnaisuus suullisuuden ja improvisoinnin ilmaisukeinona

Olipa suunnitellun ja improvisoidun tekstin suhteesta mitä mieltä tahansa, kaikki haastateltavat ovat yhtä mieltä siitä, että freestylen estetiikkaan kuuluu keinoja, joilla se voidaan erottaa levytetystä hiphopista. Asia voidaan ilmaista funktionaalisesti: jotta yleisö osaisi arvostaa räppääjän taitoja, tämän on jollain tavalla tehtävä ymmärrettäväksi, että esitys on freestylea. Freestylen on siis ikään kuin todistettava freestyleutensa. Nimitän tätä freestylen *deiktiseksi todistusfunktioksi*. Eroa ei tehdä millään sellaisella tavalla, jota aiemmin olisin freestyle-estetiikan yhteydessä jo käsitellyt (toisin sanoen runomitan, riimin tai flow:n avulla), sillä näiltä osin freestyle ja levytetty hiphop ovat rekisteriltään yhdenmukaiset. Sen sijaan ero tehdään tuottamalla sellaista tekstiä, joka levytetyssä hiphopissa ei olisi mahdollista. Koska levytetty lyriikka on syntynyt esitystilannetta aiemmin, sen avulla ei voi spontaanisti

³⁴³ Roopek:n näkemykset eroavat tässä kysymyksessä muista, mutta ovat silti kiehtovia. Hänen mukaansa myös lyriikoiden kirjoittaminen on ”periaatteessa” freestylea. Kirjoittamisessa tosin saa pysähtyä, miettiä ja korjailla (Roopek 06:35-07:44).

³⁴⁴ Jodarok (15:55-16:55).

³⁴⁵ Ruudolf (04:00-05:57).

kommentoida tai kuvailla esitystilannetta ja -ympäristöä. Freestylella tämä taas on mahdollista ja sitä käytetäänkin paljon hyväksi.³⁴⁶ Freestyle-tekstin on siis oltava *tilannesidonnaista* eli deiktistä. Matti Larjavaaran mukaan kielen tilannesidonnaisuutta eli deiksistä edustavat ”kaikki sellaiset käytänteet, joilla puhuja suhteuttaa persoonaisen, spatiaalisen, temporaalisen, tekstuaalisen tai periaatteessa minkä tahansa dimension referenttejä kulloisenkin puhetilanteen kiintopisteisiin”³⁴⁷. Juuri tällaisilla keinoilla täytetään freestylen deiktinen todistusfunktio eli saadaan luotua elävä vaikutelma siitä, että riimit syntyvät ”tässä ja nyt”. Jos taas freestyle-teksti ei mitenkään liity esitystilanteeseen, todistusfunktio jää täyttymättä. Ruudolfin mukaan tällainen esityshetkeen sitomaton freestyle saattaa herättää epäilyksiä siitä, että teksti ei olekaan improvisoitu, se ei ”tule päästä”.

ei sitä tiedä mut kyl sit tietenki jos jos jos jos on vaikka joku bätle ja toinen pitäytyy ihan semmoses niin ku se ei niin ku oo kontaktis sen toisen ihmisen kaa ollenkaa tai se ei sano mitää siit hetkestä niin ku silleen et sul on vaikka punanen paita pääl tai mitä nyt keks- tai sano sen riimeist jotain niin kyl se niin ku herättää kysymyksii, et jos se muuten räppää kaikki silleen tosi hyvin rakennettuna ja kaikki menee rimmaa täysin ja sill- et kuulostais et se ois joku valmis pätkä jo tavallaan et kyl siit voi tulla vähä sellanen kuva toi kuulosti niin valmiilt paketilta ja se ei liittyny mitenkään tohon toiseen jatkään et se voi kuulostaa vähä silt et olik tää ny ihan pääst kaikki, koska jos se tulis päästä niin luulis et et siin tulis heti vaikutteit siit tilanteest tai siit mitä se toinen on sanonu (Ruudolf, 18:18-19:04)

Freestylen piirteitä ei toki pidä nähdä vain yhden tietyn funktion kautta, kuten battlen yhteydessä jo totesin. Samoilla keinoilla voi toteuttaa montaakin eri funktiota. Niinpä edellä mainitun deiktisen todistusfunktion lisäksi esitystilanteen huomioinnin voidaan freestyle-tekstissä nähdä lisäävän myös vuorovaikutusta esittäjän ja yleisön välillä. Edelleen tilannesidonnaisuus tekee tekstistä myös helpommin vastaanotettavaa ja ymmärrettävää.³⁴⁸ Lisäksi on huomioitava, että piirteet eivät ole olemassa vain täyttääkseen jonkin funktion; funktionaalisen ulottuvuuden lisäksi on olemassa myös

³⁴⁶ Erik Pihel (1996: 257) toteaa, että ”useimmat freestyle-räppääjät sisällyttävät välittömän ympäristönsä räppiinsä. Esitystilanteessa tähän yleensä kuuluu räppäämistä tietyistä paikallaolijoista, äänentoiston kommentoimista ja vastustajan loukkaamista, jos kyseessä on kahdenkeskinen kilpailu.”

³⁴⁷ Larjavaara 1990: 265. Suullisen runouden yhteydessä tilannesidonnaisuutta on käsitelty esim. Charles Briggs. Hän nimittää ilmiötä kontekstualisoinniksi (*contextualization*). Jokaiseen esitykseen sisältyy kontekstista poimittuja elementtejä: esittäjä mm. tarkkailee yleisöä jatkuvasti ja koettaa varmentaa, että yleisö ymmärtää esitystä. Kontekstualisoinnin määrä ja laatu vaihtelevat eri perinnelajeissa. (Briggs 1988: 12-19, 344-348).

³⁴⁸ Jodarokin (56:14-57:14) mukaan freestylen on hyvä olla sillä tavalla välitöntä, että yleisökin ymmärtää, mistä puhutaan.

esteettinen ulottuvuus. Tilannesidonnaisuus on toimintamalli, joka kuuluu freestyleen. Kuten Roopek toteaa, kirjoitetussa kappaleessa räpätään jostain aiheesta, freestylella räpätään esityshetkestä:

yleensä se on se on s- sitä että kirjoitetus biisis ihmiset miettii niit niil on aiheita ja ne haluu sanoa jotai iha sama mistä sä puhut mut sä haluut sanoo jotain niin ku sit friistaili o enemmän keskittyny siihe paikkaan ja aikaan ja sä koitat saada niin ku jengin messii sä koitat saada ihmisil semmosii niin ku, koitat saada läppiis sidottuu sen niin ku sen hetken sillee et sä elät sitä tilannetta ja puhut siitä mitä näkyy ja jos se on bätle nii sä koitat jotenki koukuttaa sitä toista äijää (Roopek, 11:03-11:37)

Käsittelin lyriikan tilannesidonnaisuutta jo jonkin verran battlen yhteydessä. Juuri battlessa tilannesidoksisuus onkin erityisen olennaista. Ensinnäkin battlen perusteema, vastustajan pilkkaaminen, on jo itsessään hyvin tilannesidonnainen aihe. Toiseksi, ilmiö jota kutsun deiktiseksi todistusfunktioiksi on battlessa hyvin tärkeä: räppääjän on todistettava improvisointitaitonsa ja tähän tarkoitukseen juuri tilannesidonnaisuus on parhaita välineitä. Se liittyy kuitenkin myös muuhunkin freestyleen, ei vain battleen. Myös muussa freestylella kommentoidaan toisia räppääjiä ja otetaan yleisö huomioon. Näiden lisäksi käytetään myös muita keinoja, jotka eivät battlessa ole välttämättä yhtä yleisiä.

Esittelen seuraavaksi tilannesidonnaisuutta yksityiskohtaisemmin. Myöhemmin havainnollistan vielä lyriikka-aineiston esimerkkien avulla nämä asiat. Aineistoni perusteella ja loogisen päättelyn tuloksena jaan tilannesidoksisuuden aiheittain viiteen osa-alueeseen: a) läsnäolijoiden puhuttelu, kuvailu tai kommentointi; b) esitysympäristön kuvailu tai kommentointi; c) läsnäolijoiden räppäämisen tai muun viestinnän kommentointi, dialogisuus; d) jonkin esitystilanteessa tapahtuvan muutoksen kuvailu tai kommentointi; f) jonkin hiljattain tapahtuneen kuvailu tai kommentointi. Osa-alueet ovat limittäisiä ja vuorovaikutuksessa keskenään. Yksittäinen teksti tai tekstinpätkä voi liittyä useampaankin kuin yhteen niistä. Seuraavat Asan ja Jodarokin kommentit havainnollistavat hyvin näitä puheenaiheita ja todistavat samalla, että tilannesidonnaisuus on tärkeää myös keikkatilanteessa tapahtuvassa freestylella:

mutta sitte muuten keikoilla erikseen aina niin yritän pitää friistaili osuuden, elikä siunaan muutaman taustan ihan pelkästään sille et alkaa vaan puhuu ja u- useimmiten ke- kerron siitä päivästä mitä on tapahtunu,

että se on semmonen että jos o tien päältä tultu jostain niin alan miettii mitä kaikkee hauskaa siin on niin sitte otan kaverin mukaan joka on mukana keikalla ikinä deejii tai mikä tahansa niin ö heitän hänelle pari perunaa ja sanon että näin näin tapahtunu tänään ja kerro yleisölle kahvit meni syliin tai jotain (Asa, 30:18-30:40)

no, friistaileissa nimeomaan ja kun niitä nykyään tulee heitettyä lähinnä lavalla, niin se on aika pitkälti niin ku se että ketä ollaan ja missä ollaan ja miten tänne tultiin ja, jotain niistä ehkä niistä ihmisistä ketä sielä on ja niistä ihmisistä ketä on lavalla ja, sellasta et se on niin ku aika silleen vaan sellasta minkä neki niin ku yleisössä olevat ihmiset niin ku näkee ja tietää, et jos me ollaan kuopiossa niin sitte niin ku kalakukko läppä toimii ja niin ku silleen et sellasta vaan niin ku välitöntä että ei niin ku noissa livetilanteissa rupea, tai no jo- jos alkaa kehittää jotain tarinaa niin sit se on just siitä että miten niin ku tultiin sinne ja, mitenkä suomi pärjäs fudismatsissa tai jotain niin ku siis silleen hyvin hyvin välitöntä mitkä niin ku kaikki todennäköisesti tajuaa (Jodarok, 56:14-57:14)

Tyypillinen esimerkki läsnäolijoiden kommentoinnista on battle-vastustajan pilkkaaminen. Kommentointi voi myös olla neutraalimpaa ja sitä voi sisältyä myös muuhun freestyleen. Myös yleisön puhuttelu tai jonkin yleisössä olevan henkilön mainitseminen on melko yleistä.³⁴⁹ Niin ikään yleistä on räpätä jostakusta räppääjän kanssa lavalla olevasta henkilöstä, kuten esimerkiksi dj:stä, taustabändin jäsenestä tai kokoonpanoon kuuluvasta toisesta räppääjästä. Juuri tällaiseen vuorovaikutukseen Asakin edellä todennäköisesti viittaa puhuessaan ”perunan heittämisestä”.

Esitysympäristön kuvailulla tai kommentoinnilla tarkoitan sellaista viestintää, joka ei suoraan liity tiettyihin henkilöihin. Sen sijaan se saattaa liittyä esimerkiksi esiintymispaikkaan, esiintymispaikkakuntaan tai lähiseutuun. Tätä kuvaa hyvin edellä Jodarokin maininta Kuopiosta ja ”kalakukko-läpistä”. Toinen tähän aihepiiriin liittyvä teema on Erik Pihelin mainitsema äänentoistolaitteiston kommentointi, joka hänen mukaansa on freestylella yleistä.³⁵⁰ Myös taustamusiikin kommentointi tai muunlainen huomiointi räppäämisessä voidaan liittää tähän aihealueeseen.

Silloin kun räppääjiä on useampi kuin yksi, räppääjä voi myös kommentoida jotakin, joka on jo aiemmin sanottu tai viestitty samassa esitystilanteessa. Battlessa tällainen dialogisuus on hyvin yleistä: vastustajan sanomisia pilkataan tai hänen riimejään kehitellään eteenpäin. Matinpojan mukaan battle-vastustajan vuorolla pitääkin

³⁴⁹ Pihel 1996: 257.

³⁵⁰ Pihel 1996: 257.

kuunnella, mitä toinen sanoo, ja ”yrittää keksiä jotain vastajuttuja”³⁵¹. Cypherissa tällainen dialogi voi liittyä esimerkiksi vuoronvaihtumistilanteeseen: seuraava jatkaa siitä, mihin edellinen jäi.³⁵²

Dialogisuuteen läheisesti liittyy myös esitystilanteessa tapahtuviin odottamattomiin käänteisiin reagointi ja niiden kommentoiminen. Tällaisesta ovat esimerkkinä sellaiset battle-tilanteet, joissa vastustaja keskeyttää räppääjän, joka vuorostaan alkaa kommentoida toisen keskeyttämistä. Myös taustamusiikissa tapahtuvan muutoksen tai äkillisen äänentoistovian kommentointi ovat mahdollisia.³⁵³ Esitystilanteessa voi potentiaalisesti tapahtua kaikenlaista kommentoitavaa, minkä perusteellinen kartoitus ja nimeäminen ei tässä kohdin ole relevanttia.

Mainitsen kuitenkin erikseen yhden seikan, joka on freestylella varsin tavallinen ja näkyvä ilmiö: virheet. Freestylella virheet liittyvät kirjoitetun ja suullisen väliseen eroon ja toisaalta osittain myös deiktiseen todistusfunktioon. Jo battlen yhteydessä mainitsin, että freestylella virheillä on ristiriitainen asema: niitä pitäisi välttää, mutta samalla ne myös todistavat, että teksti ei ole etukäteen harjoiteltua. Freestylella ei ole samaa varmuutta kuin valmiiden kappaleiden esittämisessä: virheet, takeltelu ja tauot kuuluvat freestyleen spontaaniin luonteeseen. Kuten Juno asian esittää, freestylella ”tulee pieniä jäätyksiä välillä”³⁵⁴. Kaikki tekevät virheitä, mutta harjoittelemalla tekniikka voi kehittyä. Toisaalta virheitä ei välttämättä edes tarvitse hävetä tai peitellä, vaikka joku voi sellaista suosiakin³⁵⁵, vaan niitä voi suorastaan käyttää kerronnallisesti hyväksi. Virheen kautta voi esimerkiksi vaihtaa puheenaihetta, kuten Ruudolf tässä selvittää:³⁵⁶

joo eihä se nyt muute eihän se nyt mitää täydellist voi olla ja voi olla et
niist mokista aina jos sä sanot jonku sanan väärin tai se ei niin ku
mennykkää niin ku piti ja sit voi olla et siit syntyy taas jotain uutta tai

³⁵¹ Matinpoika (19:49-20:28).

³⁵² *Freestyle – The Art of Rhyme* -dokumentissa on monta hyvää esimerkkiä tällaisesta cypherissa tapahtuvasta vuoron vaihdosta ja teeman kehittelystä. (Fitzgerald 2005).

³⁵³ Erik Pihelin (1996: 259-261) mukaan taustamusiikkia soittava dj saattaa tehdä soitossaan äkillisiä muutoksia, joihin räppääjän on sopeuduttava ja joita hän voi myös räpissään kommentoida. Omassa aineistossani tällaiset muutokset ja kommentit olivat kuitenkin hyvin vähäisiä.

³⁵⁴ Juno (00:30-01:53).

³⁵⁵ Junon (38:09-40:55) mukaan omia virheitä ei kannata noteerata tai kommentoida.

³⁵⁶ Erik Pihelin (1996: 259-261) mukaan erityisesti tällainen spontaani omiin virheisiin reagoiminen on näyttö freestyle-räppääjän todellisista taidoista. Kyvykäs räppääjä tekee virheistään taidetta.

sillee jossain ?tollases bätlejutus se voi olla vähä niin ku kohtalokkaampaa koska sit s- tavallaan sun pitäis olla täydellinen kuulostaa tosi taagilta³⁵⁷ ja voi olla et sielki se kääntyy eduks jos sitä osaa käyttää sillee mutta sehän ?ny kuuluu siihen ei se niin ku se on se on just se hieno siin et se voi mennä mihin vähä miten sattuu ja sit sä väännät jotain vitsii siitä ja sit se voi lähtee iha uusille urille s- se on semmost tajunnanvirtaa (Ruudolf, 51:59-52:37)

Myös jonkin hiljattain tapahtuneen mainitseminen freestylessä voi osoittaa, että kyse on improvisoinnista: tapahtuma on niin tuore, että sen kirjoittaminen johonkin valmiiseen lyriikkaan ei mitä todennäköisimmin ole mahdollista. Tällaisia voivat olla esimerkiksi räppääjien tarinat keikkamatkasta tai päivän muista tapahtumista. Myös laajemmin tiedossa olevat tapahtumat kuten tuoreet uutiset tai urheilutapahtumat ovat esimerkkejä tällaisista aiheista. Kuten edellä olevista Asan ja Jodarokin kommentteista näkee, sekä tarinoita että tuoreita uutisia käytetään freestyle-kerronnassa.³⁵⁸

On kuitenkin vielä huomioitava, että (näennäisesti) tilannesidonnaisestakin aiheesta on mahdollista räpätä siten, että lopputuloksena syntyvä teksti ei ole mitenkään erityisesti sidoksissa esitystilanteeseen. Tällaista edustavat esimerkiksi aiemmin puheena olleet battlen kliseytyneet pilkkaamistavat (esim. homoksi haukkuminen), jotka eivät välttämättä ole millään tavalla suoraan yhdistettävissä battle-vastustajaan. Toisaalta ainakin teoriassa on mahdollista saada myös valmiiksi mietitty tai kirjoitettu fraasi tai tekstinpätkä sopimaan käyttöyhteyteen (vrt. Junon ”backup-riimi”).

Lopuksi totean vielä, että tilannesidonnaisten aiheiden lisäksi on luonnollisesti olemassa paljon sellaisia puheenaiheita, jotka eivät liity esityshetkeen tai -ympäristöön. Freestylessä tällaisia aiheita käytetään myös paljon: eihän voida olettaa, että kaikki freestyle-lyriikka liittyisi esitystilanteeseen. Näitä aiheita on periaatteessa rajaton määrä. Yksi tyypillinen esimerkki on itsekehu, jonka olen jo todennut olevan freestylessä yleinen puheenaihe. Se ei välttämättä liity mitenkään esitystilanteeseen (vrt. vastustajan haukkuminen battlessa) eikä siksi täytä freestylen deiktistä todistusfunktioita, ellei itsekehuun pysty sisällyttämään jotain sellaista, joka liittyy esitystilanteeseen.

³⁵⁷ Taagi = hyvä. *Suomen nykymusiikin sanasto*. 2008. <<http://www.lifesaver.net/sanasto/>>.

³⁵⁸ Samaan tapaan kuin Jodarok puhuu jalkapallosta, Asa puhuu jääkiekosta ja sen sisällyttämisestä freestyleen (17:46-18:30). Pasi Palonen (08:02-10:00) taas kertoo arvostavansa freestylessä juuri ajankohtaisia puheenaiheita.

Tilannesidonnaisuus lyriikka-aineiston valossa

Esittelen seuraavaksi tilannesidonnaisuutta ja deiksistä lyriikkanäytteiden avulla.

Seuraava näyte on Junon osuus Matinpoikaa vastaan käydystä battlesta. Esittelin jo battlen yhteydessä edeltävän Matinpojan osuuden, jota Juno tässä kommentoi.

Matinpojan osuus löytyy sivuilta 57-58.

Lyriikkanäyte 9)

Juno:

- 1) , jäbä teki virheen haukuit mun *mui-jaa* mä en
 - 2) jaksais nussii sun muijaa vittu *kui-vaa*
 - 3) , vittu *slui-baa* nyt tältä *la-val-ta* sä
 - 4) todellaki löydyt tuolta *la-van al-ta* sori
 - 5) vaan , mä sanon sulle nyt vittu *oi-kees-ti*
 - 6) , mä en jaksa vittu servaa sua *no-pees-ti*
 - 7) , meitsi haluu antaa sulle isku-*lai-ni-a*
 - 8) sä et todellakaa tiedä mitkä on *nai-si-a*
 - 9) , sä oot ruotsalainen eli suora *ho-mo* no
 - 10) todellaki juno tänään laval sun *po-mo* [Matinp.: ”pomo”]
 - 11) , kyl sä tiiät , oikeesti mun *rii-mit* no
 - 12) todellaki jäbä voi tulla mun *tii-miin*
 - 13) otin sulta *bii-ttii* , ku oot *sää-lit-tä-vä* , ja
 - 14) joudut sata kertaa sun verses *ää-nit-tä-mää* , niin
 - 15) katotaan et *rä-bää* , onks tää ny *tää* mitä
 - 16) vittuu tää jäbä täälä laval edes esit-*tää*
 - 17) , vittu kättä ilmaan tälle vittu *pas-kal-le*
 - 18) , joka kohta vittu joutuu *la-van al-le* mä
 - 19) huudan tän alas , mitä te ootte *miel-tä*
 - 20) tästä jätkäs ei oo todellakaa mitää *mies-tä*
 - 21) ,, se jonku pitää *pies-tä*
- (01:33:53-01:34:50)

Junon räppäämisessä tilannesidonnaisuutta voi nähdä ensinnäkin viittauksessa

Matinpojan ruotsalaisuuteen: Matinpojan oikea nimi on ruotsinkielinen. Lisäksi

näytteessä on myös hyviä esimerkkejä lyriikan *dialogisuudesta*. Juno aloittaa osuutensa kommentoimalla Matinpojan räppäämistä: ”jäbä teki virheen haukuit mun muijaa”.³⁵⁹

Tätä lähtöajatusta hän kehrittelee eteenpäin ja toteaa myöhemmin lisäkommenttina, että ”sä et todellakaa tiedä mitkä on naisia”. Myöskin Junon rivi ”otin sulta biittii ku oot säällittävä” viittaa aiempaan keskusteluun, tarkemmin sanoen Matinpojan ensimmäisen vuoron riviin ”sä pyydät silti biittii mult sun biisiis”, jota en ole transkriboinut näytteeksi. Lauseet viittaavat ilmeisesti siihen, että Matinpoika on aiemmin tehnyt

³⁵⁹ Juno viittaa tässä Matinpojan pilkkaan: ”jätkäki laittaa vaan jotain vitun rumii muijii”. Ks. lyriikkanäyte 1, s. 57-58.

taustamusiikin eli biitin johonkin Junon kappaleeseen. Juno myös reagoi nopeasti ja kommentoi Matinpojan arvaamista: ”kyl sä tiät oikeesti mun riimit”. Toisenlaista tilannesidonaisuutta sen sijaan löytyy Ruudolfin näytteestä Kasitahtia vastaan käydystä battlesta.

Lyriikkanäyte 10)

Ruudolf:

- 1) miks sä oot nii vihane hei , mä halua räp-
 - 2) -pää mä oon vaan *mas-kot-ti* ilman mua tääl ei olis yhtää *kat-so-jii*
 - 3) , mitä sä luulit et sä ?sä saat *ap-loo-dit*
 - 4) , jou venaa (??) , jou jou
 - 5) jou mee maaha esitä kuollutta siihe *ma-kaa* sä oot [Ruudolf tarttuu
 - 6) nii laiha et sua näkyy ees tän ständin³⁶⁰ *ta-kaa* , [mikrofoni-
 - 7) , jou mitä sä tsiigaat mua niin ku *hör-hö* [telineeseen
 - 8) ämsee ruudolf todellaki ei o mikää *nört-*
 - 9) *-ti öö* , niinku jäbä suoraa internetistä
 - 10) , jou emmä halua vetää sua pleksii sää saat
 - 11) sitä muutenki himassa ihan *tar-peek* , faija
 - 12) lähetti sut tänne et se saisi viinaa *tar-peit*
 - 13) , et sä voitat rahaa et sä voit ostaa niille *al-ko-ho-lii*
 - 14) , ämsee ruudolf tuli tänne sun *jal-koi kol-*
 - 16) *-hii* koska se saa (??) *nyök-ky-mää*
 - 17) , ja nää jo naiset yrittää tänne *hyök-kää-mää*
 - 18) , joudun perääntyä mänkimiehen *taak-se* tän
 - 19) bättlen jälkeen jopa jäbä sanoo että *aa-men*
 - 20) , todellaki , jou eikä sul oo mitää *nai-sii*
 - 21) sun kannatais varautuu pukeutuu sun hauta-*jai-*
 - 22) *-siin* , näin se menee , ei oo muut *li-*
 - 23) *-sät-tä-vää* , ämsee ruudolf näin sun *i-sän tä-nään*
 - 24) , heitin sille pari kolikkoo se on katu-*soit-ta-ja*
 - 25) se pyys et anna mun pojan pliis *voi-ttaa jo*
- (1: 47:23-1:48:24)

Ruudolfin näytteestä löytyy ympäristön ja ympäristön tapahtumien kommentointia. Kun yleisö alkaa taputtaa Ruudolfin riimille, hän toteaa heti: ”mitä sä luulit et sä saat aploodit”. Hän käyttää myös lavarekvisiittaa hyväkseen tarttuessaan mikrofonitelineeseen ja räpätessään ”sä oot niin laiha et sua näkyy ees tän ständin takaa”. Ruudolf mainitsee myös Rapin SM-kisojen lavajuontajan, Mängimiehen, nimeltä räpätessään lavalle hyökkäävästä fanilaumasta: ”joudun perääntyä mänkimiehen taakse”. Nämä kaikki ovat suoraan esitystilanteeseen ja ympäristöön liittyviä viittauksia. Mainittakoon lopuksi, että vaikka annetut esimerkit on poimittu

³⁶⁰ Ständi = teline. *Slangi.net*. 2008. <<http://koti.mbnet.fi/joyhan/index.html>>.

battle-lyriikasta, esimerkit vastaavat tapaa, joilla tilannesidonnaisuus ilmenee myös muussa freestylessa.

5.4. Tematiikka ja aiheen käsittely

Tematiikka on tärkeä osa-alue missä tahansa suullisessa perinteessä ja vaatii siksi oman käsittelynsä myös tässä tutkimuksessa. Freestylen puheenaiheita on sivuttu jo edellä useassakin yhteydessä. Tematiikka on siinä mielessä ongelmallinen freestylen osa-alue, että se vaihtelee melko selvästi freestylen eri ilmenemismuodosta riippuen. Tältä osin voitaisiinkin periaatteessa puhua saman rekisterin eri varianteista, vaikka eroja ei tematiikan lisäksi juuri olekaan. Toisaalta tematiikan erot eivät kuitenkaan rajoitu vain ilmenemismuotoihin, vaan freestylen puheenaiheissa on hyvin vahvasti kyse myös henkilökohtaisista valinnoista ja mieltymyksistä. Ellei battlea otetaan lukuun, freestylessa ei ole mitään varsinaisia ohjesääntöjä siihen, mitä aiheita pitäisi käsitellä tai millä tavalla aiheita pitäisi käsitellä. Yleisesti ottaen freestylessa ei siis laiteta puheenaiheita paremmuusjärjestykseen, mutta haastatteluaineistoni osoittaa, että yksilötasolla näin kyllä tehdään: jokaisella on oma mielipiteensä siitä, mikä on sopiva aihe ja mikä ei. Jokainen räppää juuri siitä, mistä haluaa. Tematiikka onkin juuri se osa-alue, jossa räppääjän persoona näkyy ehkä eniten.

Vaikka jokaisella haastateltavalla siis onkin oma mielipide freestylen puheenaiheista, ovat kaikki yhtä mieltä ainakin siitä, että näistä aiheista jotkin ovat miellyttävämpiä kuin toiset. Myös aiheiden käsittelytavoista jotkin ovat miellyttävämpiä kuin toiset. Mielipiteiden perusteella näyttää siis siltä, että freestylessa ei ole mitään yhtä yleispätevää temaattista strategiaa tai kerronnallista rakennemallia, jota kaikki noudattaisivat. Koska aiheet ovat vapaasti valittavia, niitä on käytännössä rajaton määrä. Kuitenkin haastateltavien mielipiteitä vertailemalla voi hahmottaa muutaman yleisen kerrontatavan ja rakennemallin. Nämä eivät kuitenkaan ole selvärajaisia tai eksklusiivisia kategorioita vaan pikemminkin summittaisia ohjenuoria.

Kuten aiemmin on käynyt ilmi, battlessa tematiikka on kiinteästi sidoksissa vastustajan pilkkaamiseen. Periaatteessa muutkin teemat ovat mahdollisia, mutta ainakaan lyriikka-aineistossani sellaisia ei juuri esiintynyt. Poikkeuksena on itsekehu, joka on tosin yleistä myös muissakin freestylen ilmenemismuodoissa. Koska sekä battle-tematiikka että

itsekehu on jo aiemmin esitelty, ei niitä tässä osiossa tarvitse enää uudestaan käydä läpi. Keskitynkin tässä lähinnä cypherin ja keikka-freestylen tematiikkaan. Toisaalta myös aiemmassa luvussa käsitelty tilannesidonnaisuus edustaa freestylen tematiikkaa. Tilannesidonnaisuutta ei itsessään voine pitää teemana, mutta sen eri ilmenemismuodot, kuten esitysympäristön kuvailu tai esitystilanteessa tapahtuvat muutokset, ovat ilmiselviä teemoja. Näitäkin käsiteltiin jo edellä melko kattavasti eikä niihin tässä vaiheessa enää ole syytä puuttua.

Cypherissa ja keikka-freestylessa pilkka, kehu ja tilannesidonnaiset aiheet ovat toki mahdollisia ja varsin yleisiäkin teemoja, mutta niissä voi räpätä myös muista aiheista. Kuten battlen yhteydessä jo totesin, monet suhtautuvat varsinkin pilkkaamisen temaattiseen arvoon varsin väheksyvästi. Ilman arvolataustakin voi todeta, että freestylessa voi olla myös muita temaattisia tavoitteita.

mä ite halusin heittää sellast friistailii mikä ei oo sidoksis siihe et mä räppään nyt tässä ja vittu sul o isot housut ja sun äitis on niin läski siis semmost ämsee meininkii (Roopek, 10:44-10:55)

Matti Nieminen on tutkinut suomenkielisen levytetyn hiphopin tematiikkaa. Hänen mukaansa sen yleisimpiä aiheita ovat individualismi, kaveripiiri ja ystävyys, selviytymistarinat, itsekehu sekä juhliminen ja juominen³⁶¹. Näistä viimeksi mainittu on selkeimmin suomalainen teema, muut aiheet on omaksuttu alkuperäisestä amerikkalaisesta hiphopista. Nieminen kyseenalaistaa hiphopin maineen yhteiskunnallisesti kantaaottavana populaarimusiikin lajina: hän selittää mainetta sillä, että hiphopissa vokalisointi ja lyriikka ovat huomion keskipisteenä. Nieminen kuitenkin huomauttaa, että sanoma ei välttämättä aina ole hiphop-lyriikan tärkein sisältö: ”hiphopissa rap on toisinaan enemmänkin ’instrumentti’ kuin julistamisväylä”³⁶². Hän yhdistää räppäämisen instrumentaalisuuden erityisesti freestyle-rapiin.³⁶³ Aineistoni ei ole tarpeeksi laaja, jotta sen kautta voisi kattavasti peilata freestylen teemoja Niemisen esitykseen. On kuitenkin loogista olettaa, että instrumentaalisuudesta huolimatta samat

³⁶¹ Niemisen (2003: 178-183) mukaan suomalaisen hiphopin kantaaottavuus on yleensä luonteeltaan individualistista, ei niinkään poliittista. Lyriikoissa korostetaan oman elämän hallintaa ja yksilön mahdollisuuksia. Kaveripiiri ja ystävyys -tematiikka kuvastaa hiphopin vahvaa yhteisöllisyyttä. Selviytymistarinoissa taas kuvataan hiphop-artistin omaa henkilöhistoriaa vastoinkäymisineen ja onnistumisineen. Juhlimisteemaan yhdistyy usein kaveripiirin ja individualistisen vapauden tematiikkaa.

³⁶² Nieminen 2003: 180. Nieminen viittaa tässä instrumentilla ’soittimeen’, ei ’välineeseen’.

³⁶³ Nieminen 2003: 178-183.

teemat ovat käytössä myös freestylen puolella.

Mitä freestylen teemoista sitten voidaan sanoa? Kysymykseen vastaaminen ei ole yksinkertainen tehtävä. Haastattelujen pohjalta ei ole mahdollista rakentaa selkeää ja yksiselitteistä esitystä freestylen yleisimmistä aiheista tai edes aihepiireistä.

Haastateltavani eivät nimittäin oikeastaan suoraan puhu siitä, mitä spesifejä aiheita he suosivat tai arvostavat. Pikemminkin he puhuvat abstraktimmalla tasolla siitä, minkä tyyllisiä tai laatuksia nämä aiheet, käsittelytapa tai koko teksti voisivat olla, minkälaista vaikutelmaa tai tunnelmaa teksti voisi tavoitella. Näin ollen aiheiden sijaan onkin parempi ottaa tarkasteluun kerronta. Haastattelun pohjalta voi erottaa muutaman freestylessa yleisen kerrontatavan, -strategian, joita eri räppääjät arvostavat ja pyrkivät noudattamaan: humoristinen kerronta, syvälinen kerronta ja realistinen kerronta. Nämä eivät varsinaisesti ole vastakohtaisia tai toisensa poissulkevia kategorioita. Tosin niihin voi liittyä tiettyä vastakkaisuutta ja yhden strategian kannattaja ei välttämättä kannata toista. Kuitenkin on täysin mahdollista että yksittäinen esittäjä tai jopa teksti käyttää useampaakin kerrontatapaa. Myönnän, että freestylessa voi olla muunkinlaisia temaattisia strategioita, mutta aineistoni ei anna riittävää pohjaa hienojakoisemmalle teemakartoitukselle. Lisään vielä, että koska nämä ovat kerrontastrategioita, eivät aihepiirejä tai viitekehyksiä, niihin voi periaatteessa sisältyä rajaton määrä teemoja. Kerrontatavat liittyvät erityisesti aiheiden käsittelyyn, mutta niihin saattaa liittyä myös temaattisia tendenssejä. Mitä tahansa teemaa voi kuitenkin käsitellä millä tahansa tavalla. Niinpä myös jo aiemmin mainitsemiani teemoja, vastustajan pilkkaa, itsekehua ja tilannesidonnaisia aiheita, voidaan periaatteessa käsitellä eri kerrontatapojen kautta (vaikka yleensä pilkka liittyykin humoristiseen tekstiin) eivätkä ne siis suinkaan muodosta mitään erillisiä kategorioita näiden mainittujen kerrontastrategioiden ohella.

Humoristisella kerronnalla tarkoitan sellaista, jossa aihetta käsitellään huumorin avulla. Myös käsiteltävä teema voi itsessään sisältää tiettyä komiikkaa. Huumori on vaikeasti määriteltävä käsite ja voi ilmetä kommunikaatiossa monella eri tavalla.³⁶⁴ Tässä työssä en analysoi huumorin ilmenemistä freestyle-lyriikassa erikseen: asia vaatisi oman tutkimuksensa. Haastateltavista Pasi Palonen ja Ruudolf ovat sitä mieltä, että

³⁶⁴ Haakana 1987: 141-158. Haakanan mukaan huumorin merkinä voi toimia mikä tahansa verbaalinen tai non-verbaalinen signaali, mutta yleensä huumorin tunnistaa huumoriksi sen semanttisesta sisällöstä.

freestylessa hauskuus ja viihdyttävyys ovat tärkeitä ominaisuuksia.³⁶⁵ Ruudolf asettaa ne jopa korkeammalle kuin teknisen taidon tai riimien laadun.

sit on toinen asia että niin ku jos ne on jos se on vaa viihdyttävää ihan sama jos se ois vaikka vähä kämäsempää jos jos se ei oo niin nokkelaa tai jos kaikki nyt ei rimmaakkaa tai jos joku riimi onki kuultu joskus aikasemmin niin ei sil oo välii jos se on viihdyttävää tavallaa se on mummet toine juttu kans ja ja ja ja kaikki tarinankerronta ja tämmöset ne on yleensä aika hauskoj hauskoj juttui ja niist niit on tavallaa vähä help-helppo tehä et ku jos räppää vaa yrittää räppää jotai stoorii³⁶⁶ vaa ja ja yleensä siit sit se päätyy hauskaks aina ja mummet, mummet tämmöset jutut ne ehkä ehkä se viihdyttävyys o kaikkein tärkein koska jos se on hauskaa niin kuka välittää oiks se hyvin teknisesti räpätty tai rimmasko kaikki tai oiks joku riimi kuultu aikasemminki jos se on vaan ollu sillee hauska ja tiät sä räpätty tyylillä ni sillee (Ruudolf, 10:16-11:06)

Yksinkertaistettuna huumorin tarkoitus kaiketi on huvittaa ja viihdyttää kuulijaa.

Humoristinen kerronta on siis selvästi yleisölle suunnattua, siinä on vahva

yleisökontakti. Tämä on siinä mielessä merkille pantavaa, että yleisökontakti ei ole yhtä tärkeä muissa kerrontatyyleissä. Erityisesti battlessa huumorin käyttö on hyödyllistä, koska battlessa yleisön viihtyvyys ja sitä kautta suosio ovat räppääjän menestyksen kannalta olennaisia. Aiemmin olen jo todennut, että kaikki haastateltavat eivät arvosta battle-freestylea. Samoin kaikki eivät myöskään pidä huumoria tärkeänä freestyle-kerronnassa.

monet esiintyvät artistit suuta soittavat artistit tekee sitä keikalla niin se saattaa olla hyvin semmost väkinäistä ja tavallaan yleisölle tehtyä esiintymistä että siinä mietitään semmosta jotain hauskaa iskulinjaa³⁶⁷ millä sais reaktion yleisöstä että ää se on enemmän sitä bätlehenkisyttä mikä ei oo mikä ei oo friistailia vaan niin ku, kilpailemista keskenään (Asa, 01:39-02:01)

Asa suhtautuu hyvin jyrkästi yleisöä miellyttävään freestyle-kerrontaan. Hänelle se edustaa ”battle-henkisyttä” eikä edes kuulu freestyleen. Myöhemmin haastattelussa

³⁶⁵ Pasi Palosen (43:20-43:36) mukaan ”iloisilla” ja ”huvittavilla” lyriikoilla parjää freestylessa. Myös Matti Nieminen (2003: 176-178, 182) ottaa tutkimuksessaan esiin huumorin, etenkin ironian käytön suomalaisessa hiphop-lyriikassa. Ironian avulla voi käsitellä sellaisia hiphop-kulttuurin ilmiöitä, jotka suomalaisesta näkökulmasta saattavat tuntua vierailta tai epärealistisilta.

³⁶⁶ Stoori = *story* (eng.) = tarina. (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 1255-1256).

³⁶⁷ ”Iskulinja” on ilmeisesti Asan oma käännös englannin sanasta *punch line*, joka tarkoittaa vitsin kärkeä tai huipentumaa, freestyle-rapissa nokkelaa pilkkasäettä (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 964), *How to Survive a Freestyle-rap Battle*. 2008. <<http://www.wikihow.com/Survive-a-Freestyle-Rap-Battle>>.

Asa kuitenkin myöntää, että myös battle kuuluu freestyleen yhtenä sen osa-alueena.³⁶⁸
Muut haastateltavat eivät suhtaudu huumoriin näin tiukasti.

Toinen esittelemäni kerrontatyyli, syvälinen kerronta, tarjoaakin eräänlaisen vastakohdan humoristiselle kerronnalle. Syvälinen ei kuitenkaan välttämättä tarkoita totista tai humoritonta kerrontaa; myös syväliniä aiheita voi lähestyä huumorin kautta. Mitä syvälisyys sitten on? Asalle se on ”korkea henkinen taso”³⁶⁹, jonka cypherissa voi tavoittaa, mutta johon battle-henkisessä kilvoittelussa ei pääse. Syvälisyys voi myös olla haasteellista kerrontaa, sellaista, joka ei keskity tavanomaisiin aiheisiin tai tekniseen mutta sisällöttömään riimitaiturointiin, jossa pyritään keksimään mahdollisimman paljon riimejä jostain aiheesta – taitoon, jonka Asan mukaan kuka tahansa voi oppia. Esimerkiksi haastavasta aiheesta Asa antaa luonnon kuvailemisen.

mua ei kiinnosta yhtä kuinka paljon joku pystyy räppää putkeen tai sillee että mua kiinnostaa se tavallaan kuinka vapaaks pystyy näyttää mielen että sä voit mennä kauppaan ja räppää ne jokaisen tuotteen sielä putkee ja kertoo niistä sa- saada ne rimmaamaan se ei oo vaikeeta kellekkään mutta se että sitte menee johonki tota menee ulos luontoon ja koittaa kertoo mitä luonnossa tapahtuu niin tota se on se on sitte erilaista kuvailemista tai se jättää tilaa sun mielelle niin paljon että se ei auta sitte vaikka olis kaikki riimit mielessä (Asa, 10:33-11:05)

Syvälisyys lienee kuitenkin yhtä vaikeasti (ellei jopa vaikeammin) määriteltävissä kuin huumori. Junon mielestä on hyvä käsitellä freestylessa aiheita, esimerkiksi yhteiskunnallisia teemoja, jotka saavat ”ihmiset ajattelemaan”³⁷⁰. Roopek:lle syvälisyys taas voi olla esimerkiksi räppäämistä elämästä, vaikeista ajoista tai filosofisista pohdinnoista. Se on jotain, joka poikkeaa tavanomaisista aiheista kuten juomisesta ja juhlimisesta. Roopek toteaa myös, että syvälisyys täytyy lopulta määritellä yksilöllisesti: se riippuu räppääjästä ja siitä, mitä tämän ajatukset ylittää syvälinimmillään ovat.³⁷¹

Sekä Roopek että Asa myöntävät kuitenkin, että syvälistä kerrontaa ei välttämättä aina ole helppo toteuttaa tai pitää yllä. Se on siis ilmeisesti vaativampaa kuin tavanomaisista

³⁶⁸ Asa (02:02-02:58).

³⁶⁹ Asa (02:02-03:58).

³⁷⁰ Juno (20:50-21:57).

³⁷¹ Roopek (12:08-12:47).

asioista räppääminen tai kliseytynyt tematiikka kuten oman nimen tai ryhmän hokeminen, jota Asa kutsuu ivallisesti ”masturbaatorimmaamiseksi”. Tältä voi Asan mukaan välttyä, kun pitää räppäämisen aiheen tarpeeksi haastavana.³⁷² Roopek taas kertoo, että syvällinenkin kerronta voi helposti ajautua vähemmän syvällisiin aiheisiin:

no siis itekki on joskus stedannu³⁷³ semmosta mut sit se se niin ku helposti ajautuu sit niin ku et se on vähä semmosen rajamaastos et se sä koitat sanoo jotain järkevää ja sitte ku sitä ei tuu niin sit sun on pakko sanoo jotain ja sit se menee taas sinne niin ku kevyemmän viihteen puolelle (Roopek, 12:02-12:25)

Matti Nieminen toteaa, että vaikka suomenkielinen hiphop on muuten muodoltaan uskollista alkuperäiselle amerikkalaiselle esikuvalleen, sitä leimaa ”sisällöllisesti eräänlainen ’perussuomalainen’ realismi.”³⁷⁴ Haastateltavistani Jodarok puhuu rehellisyydestä. Hänen mukaansa suomenkielisessä hiphopissa kuulijaa ei pysty huijaamaan liiallisella itsekehulla tai lavatelemalla esimerkiksi omasta rikostaustasta tai lähiympäristön väkivaltaisuudesta, mikä on amerikkalaisessa hiphopissa yleistä. Suomessa tällaista puhetta ei oteta todesta.

ku räppää, omalla kielellä ihmisille niin siin on suurempi vastuu siitä sisällöstä koska niin ku oletus on se et kaikki kaikki niin ku ymmärtää mitä sanot ja ja ne niin ku myös on siitä samasta ympäristöstä että et jos ma alkasin selittää että laaksossa³⁷⁵ paukkuu aseet ja jengiä kuolee niin kaikki tietää et ei sielä kuole ku mummoja ja ei sielä pauku ku jotku helvetin lantiot et tai lonkkaluut tuota sillee et se se niin ku oot on niin ku enemmän vastuussa s- siitä etkä voi kierrättää sellasia kli- kliseitä jotka ois niin ku jenkki puolelta (Jodarok, 52:58-53:44)

Näin ollen tietty totuudenmukaisuus on hyvä säilyttää. Kutsun siis realistiseksi kerronnaksi sellaista, jossa pyritään räppäämään todellisista olosuhteista ja välttämään Jodarokin edellä mainitsemaa kliseiden kierrättämistä. Kuitenkin Jodarok lisää, että freestylella tällaista amerikkalaistyylistä lavertelua ja paisuttelua voi käyttää hyväksi, koska yleisö ymmärtää, että väitteet eivät voi olla totta. Näin ollen paisuttelu tulkitaan huumoriksi, itseironiaksi, minkä puolestaan voi katsoa edustavan aiemmin esittelemääni humoristista kerrontaa.

³⁷² Asa (18:35-20:19).

³⁷³ Stedata = kokeilla, yrittää.

³⁷⁴ Nieminen 2003: 182.

³⁷⁵ Jodarok ilmeisesti viittaa Laakson kaupunginosaan Helsingin kantakaupungissa.

Kerrontarakenteen mallit

Seuraavasta Ruudolfin kommentista näkyy mielenkiintoisesti, minkälaisia eri kerrontarakenteita ja tapoja rakentaa freestyle-kerrontaa on olemassa:

joko ne menee niihin kertomuksiin tai sit se on vaan sitä niin ku lause toisensa jälkeen et mä mä oon niin ja niin ja sit sä vaan niin ku räp- se on vaan sitä et sä vaan räppäilet ja silleen et se on vaan semmost räppäilyy semmost ajanvietettä semmost niin ku sä istusit jossain heittäsit läppää vaan niin ku ihan mitä mitä päähän sattuu ja se aina vaihtelee joss- joskus sitä yrittää kikkailla sen biitin kaa, et et mä haluaisin nyt ku et yrittää kikkailla jollain tavalla sen biitin kaa tai sit sä vaan keskityt siihen et kertosit jonku jutun tai silleen niit on erilaisii juttui mitä innostuu tekee aina (Ruudolf, 51:13-51:47)

Kommentista voi erottaa kolme erilaista tapaa rakentaa kerrontaa. Nimitän näitä *kerrontarakenteen malleiksi*: tarinamuoto, lause lauseelta eteneminen sekä rytmileikittely. Tarinamuotoa esiteltiin keikka-freestylon yhteydessä. Esimerkiksi keikkamatkakertomus toimii hyvänä esimerkkinä tällaisesta. Jodarokin mukaan freestyle onkin hyvää, jos siinä saa kuljetettua jonkinlaista juonta.³⁷⁶ Sen sijaan lause lauseelta eteneminen on yleistä esimerkiksi battlessa, jossa ei edellytetä pitkiä kerrontajaksoja. Tällainen kerronta ei kuitenkaan suinkaan rajoitu pelkästään battleen. Rytmileikittely taas on yhdistettävissä Krimsin mainitsemiin uusiin flow-tyyppeihin, joissa sanallisen sisällön ohella (ja kenties kustannuksella) kiinnitetään erityistä huomiota tavujen rytmitykseen.

Huomioitavaa on, että kerronnan ei tarvitse freestylessa välttämättä olla täysin johdonmukaista. Freestylessa voidaankin tehdä ns. kerrontahyppyjä (flippin' the script), joissa aihe vaihtuu kesken räppäämisen. Tätä voisi kutsua neljänneksi kerronnan rakennemalliksi. Erik Pihelin mukaan freestylessa tärkeää ei ole ”narratiivinen yhtenäisyys, vaan pikemminkin kyky ilmaista monia erilaisia tyylejä.”³⁷⁷ Tätä painottaa myös Asa puhuessaan cypherista:

se hetki tavallaan kun joku puhuu tietyllä tavalla ja seuraava tyyppi ottaa siitä kiinni näyttää, kymmenen sekuntia et hän osaa vetää samalla tavalla

³⁷⁶ Jodarok: (23:58-24:12).

³⁷⁷ Pihel 1996: 255-256. Pihel käyttää vertailukohtana homeerista runoutta. Siinä runonlaulajien piti kertoa jokin pysyvä ja yleisesti tunnettu tarina. Freestylessa näin ei ole.

ja sen jälkeen muuttaa tyyliään ja ja tekee sen astetta nopeemmin tai hitaammin tai miten tahansa ja vastaa sillä niin se on osittain tuo sitä kirjoo siihen koko saifferiin mukaan että, ää, se si- sitä mä arvostan itte paljon että jos ku- jos kuulee että kaverilla on kymmenen kymmenen tyyliä päässään ja pystyy niil mil tahansa alottaa ja mihin tilanteeseen sopii niin tota (Asa, 08:45-09:18)

Kerronnallisten hyppyjen ja tyylivaihdosten kanssa hieman ristiriidassa on kuitenkin eräs freestyle-lyriikkaa koskeva preferenssi. Haastateltavista Ruudolf ja Jodarok ovat sitä mieltä, että yksittäisten säkeiden olisi hyvä olla jollain tavalla sisällöllisesti sidoksissa muuhun lyriikkakontekstiin. Toisin sanoen täysin irralliset, lyriikkakontekstiin liittymättömät säkeet eivät välttämättä kuulosta kovin hyviltä tai järkeviltä. Jos esimerkiksi haluaa rakentaa hyvän vitsin, se on hyvä ensin pohjustaa edeltävillä säkeillä. Pelkkä yhden säkeen mittainen vitsi, jota ei ole pohjustettu millään tavalla, ei todennäköisesti ole kovin tehokas (vrt. punchline-säe)³⁷⁸. Kielitieteessä lauseiden sisällöllistä sidettä toisiinsa nimitetään koherenssiksi. Periaatteessa lyriikan *säekoherenssia* ei kuitenkaan tarvitse pitää ristiriitaisena kerrontahypyihin nähden: hypyt tapahtuvat kerrontajaksosta toiseen, kun taas säekoherenssi liittyy pienempiin kokonaisuuksiin, yksittäisten säkeiden välisiin suhteisiin. Toisaalta kerrontahypyyn tai puheenaiheen vaihtumiseen on usein olemassa myös käytännön selitys:

no sitä tulee räpättyy iha fiilis pohjalt et iha mist vaan käytännös se vähä vaihtelee ja sit mitä siis silleen yleensä se vaan niin ku se aihepiiri ei oo yks se vaan niin ku laajenee ja laajenee aina silleen jos riimit menee johonki suuntaan ja sit jos mä en keksi tietyst aiheest siihen niin sit mä vaihan vaik johonki aiheeseen sen mist tulee sama rimmaava sana et sit se vähä karkaa käsist (Juno, 36:17-36:42)

Junon mukaan puheenaihetta johdattelee siis riimi. Aina ei ole mahdollista jatkaa samasta aiheesta, koska ei enää keksi jatkeeksi sopivaa riimiä: riimi on haettava muualta ja samalla myös puheenaihe vaihtuu. Vaikka pitkän harjoittelun kautta onkin mahdollista helpottaa aiheessa pysymistä, kuuluvat kerronnalliset hypyt ja harhailut joka tapauksessa freestyleen olennaisesti. Näin ollen voidaan sanoa, että kerrontahypyt ovat freestylessä sekä keskeinen kerronnan tyyli että välttämätön seuraus räppääjän kielellisen kapasiteetin rajallisuudesta. Roopek sanookin freestylen olevan ”kertomisen

³⁷⁸ Ruudolf (54:38-55:37), Jodarok (1:07:24-1:09:14).

muoto”, jossa tuotetaan valtavasti tekstiä, ja suuri osa tuosta tekstistä on lopulta ”ylimääräistä”³⁷⁹.

Erilaisia kerrontatyylejä voi siis olla yhdelläkin räppäjällä useita. Tyyleihin vaikuttavat luonnollisesti oma äänenkäyttö, mutta myös yleiset tyylipiirteet kuten räppäämisen nopeus. Tästä voi päätellä, että erilaisia kerrontatyylejä on freestylessa periaatteessa rajaton määrä. Myös esittelemiäni kerronnan rakennemalleja voidaan varmasti nimetä lukuisia lisää. Valitettavasti oman aineistoni perusteella tämä ei kuitenkaan ole mahdollista. Riittänee, että totean tyylin ja tematiikan vaihtelun olevan freestyle-kerronnassa täysin luonnollista ja jopa arvostettavaa.

Tässä suhteessa freestylen voi katsoa eroavan levytetystä hiphopista, jossa yleensä pyritään kertomaan jokin yhdenmukainen tarina.³⁸⁰ Henkilökohtaisella tasolla levytetty hiphop ja freestyle eivät kuitenkaan välttämättä juuri eroa toisistaan: yleensä samat aiheet ovat käytössä molemmissa³⁸¹.

Rakenteellisesti freestyle ja levytetty hiphop kuitenkin eroavat toisistaan. Levytetyssä hiphopissa kappaleet noudattavat yleensä perinteistä kaavaa, jossa säkeistö ja kertosäe seuraavat toisiaan. Freestylessa sen sijaan ei ole tällaista vaihtelua, vaan se rakentuu dialogimaisesti räppäjien toinen toistaan seuraavista monologeista, puheenvuoroista. Jos esittäjiä on vain yksi, puheenvuorojakin on luonnollisesti vain yksi. Freestyle ei myöskään ole ajallisesti rajattua. Yksi freestyle-sessio voi jatkua jopa useamman tunnin.

Kuitenkin myös freestylessa saattaa silloin tällöin esiintyä säkeistö-kertosäe-vaihtelua. Tätä voi olla niin yksin kuin ryhmässäkin esitetyssä freestylessa. Kertosäe on voitu sopia etukäteen tai se syntyy spontaanisti esitystilanteessa. Joka tapauksessa freestylessa kertosäkeiden esiintyminen on paljon harvinaisempaa kuin levytetyssä hiphopissa. Roopek kertoo esimerkin Serkkupojat-yhtyeensä keikkakäytännöstä: heillä on yleensä freestyle-kappaleissa jokin valmis kertosäeaihio, mutta kertosäe voi myös syntyä spontaanisti.

³⁷⁹ Roopek (48:55-49:31). Aiheesta lisää luvussa 6.4.2.

³⁸⁰ Vrt. Dimitriadis 2004.

³⁸¹ Roopek:n (05:45-06:39) mukaan on yleistä, että yksittäisten räppäjien freestyle ja levytetty hiphop ”noudattavat tiettyä kaavaa”, joissa samat aiheet toistuvat.

meil on monesti on semmonen niin ku kirjoitettu aihio³⁸² mutta sitte on niitaki tapauksia että se kertsii syntyy niin ku siin et tulee joku laini³⁸³ mikä kuulostaa kertsilt ja sit sen toistaa ja sit toinen lähtee messiin ja sillee niin ku et kyl semmost ei sekää oo mikää niin ku mahdoton mut ne sit o aika semmosii niin ku kertsin kuulosii et niis ei vältsyyn³⁸⁴ mitää yllättävää oo et se on se on semmonen tavallaan huukki³⁸⁵ mihi on helppo lähtee messii et et se ei o se ei o sillee mitää kovin ihmeellistä vältsyyn (Roopek, 32:35-33:09)

5.5. Kohti omaa tyyliä

Jokaisella räppääjällä on oma tapansa räpätä. Tähän voidaan sisällyttää kaikki edellä esitelty – niin äänenkäyttö, riimiä ja metriikkaa koskeva muotokieli, tematiikka kuin kerrontakin. Matinpoika puhuu räppääjän asenteesta: freestylea voi tehdä ”niin monella eri tavalla”, monella eri asenteella³⁸⁶. Roopek taas puhuu *alter egosta*, ”freestyle-minästä”:

siis s- se voi olla niin ku tavallaan semmone ajatus siit et et tavallaan viitekehys siis et minkälaisel äänel sä puhut et minkälainen tyyppi sä haluut olla ku sä räppäät periaattees mummest friistail minä on vähä semmone altter ego tai siis se on tai räppäävä minä on eniweis³⁸⁷ on semmone ikään ku luotu hahmo vaikka haluis ollakki tosi niin ku tosi riil³⁸⁸ tosi aito niin silti silti sä oot luonu ittelles semmose räppäävän minän minkä sä joku päivä ?voit ollakki et toi o- et must ei tunnu et mä haluun räppää enää tollee et nyt mä haluun kehittää vähä eteenpäin ja muuttaa tota jäbää niin ku kuka tos räppää tai siis sillee (Roopek, 04:57-05:39)

Kuten edellä on todettu, freestylen yleiseen estetiikkaan kuuluu omaperäisen tyylin tavoittelu. Erik Pihelin mukaan freestyle-räppääjät pitävätkin itseään uuden luojina, eivät niinkään perinteen vaalijoina. Toisaalta Pihel myöntää, että yksilöllisyys freestylessa on vain näennäistä: räppääjät erottaa toisistaan pikemmin osaamisen määrän kuin laadun perusteella. Yksilöllisyyteen viittaaminen on kuitenkin tärkeä osa räppääjän statuksen ylläpitoa ja freestyle-dialogia.³⁸⁹

³⁸² Tässä Roopek viittaa rakenteeseen, jonka yhtye on sopinut etukäteen: he esittävät kappaleen, jonka kertosäe on etukäteen sovittu ”aihio”, mutta säkeistöt ovat freestylea.

³⁸³ Laini = *line* (eng.) = rivi; runosäe (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 676).

³⁸⁴ Vältsyyn = välttämättä.

³⁸⁵ Huukki = *hook* (eng.) = koukku (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 562).

³⁸⁶ Matinpoika (08:37-10:00).

³⁸⁷ Eniweis = *anyway* (eng.) = joka tapauksessa, kuitenkin (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 43).

³⁸⁸ Riil = *real* (eng.) = aito (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 1000).

³⁸⁹ Pihel (1996: 265).

Haastateltavieni kommenteissa toistuvat näkemykset hyvän ja huonon freestylen kriteereistä. Hyvä freestyle on uutta, omaperäistä ja kiinnostavaa; huono taas moneen kertaan kuultua, tavanomaista ja tylsää. Näin ollen hyvän räppääjän pitää osata välttää sekä yleisiä kliseitä että muiden räppääjien plagiointia. Esittelen seuraavaksi, miten oma tyyli kehittyy ja sen jälkeen käyn läpi niitä muotoja ja keinoja, joilla omaperäisyys voi ilmetä.

Kuten flow:n kohdalla jo totesin, räppääminen opitaan vaikutteiden kautta, kuuntelemalla muita ja ottamalla heistä mallia. Esikuvilla on varsinkin alkuvaiheessa hyvin tärkeä asema. Vasta kun räppäämistaito on kunnolla opittu, voi alkaa kehittää omaa tyyliään. Ruudolfin mukaan kehityksen edellytyksenä ei pelkästään ole runsas harjoittelu vaan myös se, että tiedostaa kuulostavansa joltain muulta. Vasta tämän oivalluksen kautta voi pyrkiä vaikutteista eroon. Ruudolf vertaakin freestylen opettelua mestari ja oppipoika -suhteeseen, jossa oppipoika lopulta voi viedä taidon oppi-isäänsäkin pitemmälle.³⁹⁰ Ruudolfin omakohtainen kertomus nuoruusvuosilta valaisee asiaa samoin kuin Jodarokin puhe Fintelligenssin vaikutuksesta nuorempaan hiphop-sukupolveen:

jos nyt täst friistailist puhutaan ni sillon aluks oli tietenki se nää *ceebrolistics* jäsenet ja mä kuulostin roope koolt³⁹¹ tietenki heti saman tien mä joskus ruikutin ni pääsin nii- menin sen niin ku himaan menin räppää ja mä olin joku neljätoist viistoist ja ja tota tiät sä yhten iltan mentii räppää sit menin toisen kerran uudestaan sit se oli sillee et okei nyt jätkä ei voi tulla enää ku sä alat kuulostaa niin paljo multa no tietenki kai- kaikki mitä mä heti keksin ni se mä vaan ne kopioitu vaa sit suoraa koska siihen aikaan ei ?es me oltu keksitty niin paljo riimiparei varmaan tai jotai (Ruudolf, 23:22-24:03)

no siis sellanen tietty post fintelligens räppi flou on niin ku hyvinki vallalla tässä nuoremassa polvessa mikä on sillee iha ymmärrettävää et jos ne on alkanu kuuntelemaan niin ku räppiä fintelligenssin pohjalta niin tavallaan ne on luonu semmosen tietyn standardin, mitä sitte niin ku nuorempi jengi kun ne on sillä alottanu ni ei ne niin kun tiedosta sitä että mitkä siinä on niin ku vaan niitten niitten jätkien maneeereja et sitte ku oot kuunnellu pitempään ja tai niin ku aiemmin erilaisia jäbiä niin sit ne tavallaan niin ku ku oot kuullu fintelligenssiäki niin ku uuten- uusina tulokkaina niin sit sen kuulee heti niin ku näistä jotka o alottanu niitten

³⁹⁰ Ruudolf (39:30-41:34).

³⁹¹ Ruudolf puhuu tässä Ceebrolistics-yhtyeestä ja Roopek:sta.

jälkeen että niillä on sitä samaa flouta tai rytmitystä tai sellasta niin kus vääntöä (Jodarok, 32:43-33:41)

Koska hiphop on syntynyt Yhdysvalloissa ja yhdysvaltalaisella hiphopilla on edelleen valta-asema genressä, on luonnollista, että yhdysvaltalainen hiphop toimii myös esikuvana muiden maiden hiphop-artistille. Näin on Suomessa ja suomenkielisessä hiphopissakin – vaikutteet siis voivat mennä kielirajankin yli. Vaikutteet leviävät niin yksilöllisellä tasolla kuin koko kieli- ja kulttuurialueenkin tasolla.³⁹² Haastateltavani kertovat kuunnelleensa paljon yhdysvaltalaista hiphopia ja imeneensä sieltä vaikutteita.³⁹³ Suomessa vaikutteita on haettu luonnollisesti myös kotimaisesta hiphopista. Jodarokin mukaan ainakin Fintelligens, Asa ja Ruudolf ovat keränneet jäljittelijöitä.³⁹⁴ Palaan vielä edellä olevaan Jodarokin sitaattiin Fintelligenssin manereista. Kommentista voidaan päätellä, että omaperäisen tyylin kehittymisen lähtökohta, huomio siitä, että kuulostaa itse joltakulta muulta, kuulostaa ”oppi-isältään” ja käyttää tämän manereja, vaatii laajempaa tietoa siitä, minkälaisia eri tyylejä ylipäättään on olemassa. Jos on kuullut vain yhtä tyyliä, ei välttämättä tiedosta jäljittelevänsä sitä. Edellä esitetyn pohjalta voin siis karkeasti tiivistää oman tyylin kehittymisen neljään vaiheeseen: 1) tyylin opettelu esikuvan tai esikuvien kautta, 2) tieto erilaisista, vaihtoehtoisista tyyleistä, 3) oman tyylin tiedostaminen ja 4) oman tyylin kehittäminen. Seuraavassa Ruudolfin kommentissa asia kiteytyy ytimekkäästi:

kyl siit varmaa jotai omaa pitäs kehitty jos jos jos sä niin ku haet vaikutteit muualtaki ku siit samast lähteest aina ja tota räppäilee eri tyyppien kaa kuuntelee erilaist musiikkii ja, räppää friistailii vaa paljo ja yrittää pitää hauskaa sen kaa ni kyl mä luulen et siit jotain originaalii kehitty jossain vaihees (Ruudolf, 40:53-41:14)

Freestylen opettelemisessa on monia yhtymäkohtia Albert Lordin esittämään runonlaulun oppimisprosessiin. Myös Lord painottaa, että guslar-runonlaulajat oppivat laulutaitonsa kuuntelemalla ja jäljittelemällä muita. Niin ikään guslar-laulajille on hyödyllistä kuulla useampaa eri laulajaa ja useampaa eri versiota tietystä laulusta,

³⁹² Kieli- ja kulttuurialueen tasolla tapahtuvasta leviämisestä voidaan antaa esimerkkinä Adam Krimsin mainitsemat uudet flow-tyypit. Ne on omaksuttu nyttemmin myös suomenkieliseen hiphopiin. Sama kehitys näyttää tapahtuneen myös riimin kohdalla, kuten jo aiemmin mainitsin: riimisäännöt ovat suomenkielisessä hiphopissa olleet aiemmin 1990-luvun alussa, ns. ”huumorirapin” aikaan, sekä uuden hiphop-aallon alkuvuosina 1990-luvun lopulla tiukemmat.

³⁹³ Esim. Ruudolf (24:00-28:00), Jodarok (63:52-66:21).

³⁹⁴ Jodarok (32:43-34:44), Matinpoika (09:05-10:00).

vaikka he hyötyvätkin siitä hiukan eri lailla kuin freestyle-räppääjät: se auttaa heitä ymmärtämään guslar-lauluperinteen kirjavuuden ja variaation.³⁹⁵ Freestylen opettelemisesta kerron tarkemmin 6.1. Entä mitä omaperäisyys tarkoittaa sitten käytännön tasolla? Esimerkiksi riimeistä puhuttaessa omaperäisyys voi olla sitä, että käyttää riimissä sanaa, jota ei ennen ole käytetty tai yhdistää riimeiksi sellaiset sanat, joita aiemmin ei ole yhdistetty. Riimittelyssä voi olla monellakin tapaa kekseliäs: Ruudolf mainitsee uudesta riimin käytöstä esimerkiksi, että jokin sana voidaan lausua murteellisesti, jotta se sopisi riimiyhteyteen.³⁹⁶ Tuntuu kuitenkin kohtuuttomalta vaatia, että kaikki riimit olisivat uusia tai ennenkuulumattomia. Suomessa on tehty niin paljon hiphopia (muusta lyriikasta puhumattakaan) ja käytetty niin paljon riimejä, että pelkästään originaalisten riimisanojen käyttäminen freestylessä lienee mahdotonta. Sen voi kuitenkin asettaa päämääräksi, vaikkei se sataprosenttisesti toteutuisikaan.

Myös flow:n pitäisi olla omaperäinen, kuten aiemmin on jo todettu. Juuri flow:n kohdalla esikuvien jäljittelyn kuulee helposti, joten siitä tulisi pyrkiä pois. Omaperäisyyttä lisää varmasti myös, jos oma ääni ja äänenkäyttö ovat muutenkin persoonallisia. Niin ikään omaperäisyyttä voi luoda räppäämällä sellaisista aihepiireistä, joita hiphopissa ei usein käytetä – tai ainakin välttää sellaisia aiheita, jotka ovat kaikkein eniten käytössä. Roopek:n mukaan tällaisia perusaiheita ovat ”räppääminen, dokaaminen ja bilettäminen”³⁹⁷. Pasi Palosen taas mainitsee toisen räppääjän (esim. battle-vastustajan) homoksi tai rumaksi haukkumisen sekä liiallisen kiroilun esimerkiksi freestyle-kliseistä.³⁹⁸

Ylipäättään voisi sanoa, että omaperäisyyden tavoittelu on helpointa määritellä käänteisesti: sitä voisi nimittää ”epäomaperäisyyden” välttämiseksi. Toisin sanoen se on kliseiden, latteuksien ja vanhojen kaavojen välttämistä. Omaperäisyyden ja tuoreuden arvostus ja sen vastakohtapari, stereotyyppisen räppäämisen ja kliseiden epäarvostus, tulee esiin jokaisen haastateltavan puheessa hiukan eri sanoin. Tässä esimerkit Roopek:lta ja Ruudolfilta:

³⁹⁵ Lord 1960: 21-24.

³⁹⁶ Ruudolf (46:39-47:12).

³⁹⁷ Roopek (12:47-14:04).

³⁹⁸ Pasi Palonen (08:09-10:00).

no se on sitä perusmeininkiä sen takii mä e hirveesti nykysin jaksa kuunnella et se on sitä just sitä niin ku mikä on miljoonaa kertaan kuultu jo nykysin ku on niin paljon räppäreitä ni jotkut on tehny ne ekaa kertaa ja se on ne on tehny niin ku perusläpät hyvin ja sit ku joku toinen tulee tekee vaikka se tekis hyvinki sen ni se ei vältsyyn silleen niin ku kiinnostosta koska se on nähty ihan sama ku vaikka joku breikdänssi³⁹⁹ et niin ku tuu jollain omal tyylillä niin ku et vaikka sul olis mite hienot niin ku poverimuuvi⁴⁰⁰ tai sä pyörisit päällä nii se on miljoonaan kertaan nähty sillee et et et niin ku se ei mua henkilökohtasesti säväytä nii paljon et, mikä kiinnostaa on semmonen originaali meininki (Roopek, 14:12-14:56)

se voi olla niin ku hauskaa se voi olla niin ku vähä se voi olla erilaista se voi olla semmost äänä kokeellista emmä nyt tarkota sillä se kokeellinen kuulostaa hirveeltä sanalta mut se voi olla se voi olla semmost mielen virtaa oikeesti eikä sen tarvi olla sillee et täs on aina tää *punchline* ja täs mä sanon et mä oon isompi ku kiinan muuri (Ruudolf, 45:12-45:31)

Lopuksi puhun vielä ilmiöstä, joka liittyy mielenkiintoisella tavalla sekä omaperäisyyden tavoittelun että kliseiden välttämisen problematiikkaan. Tarkoitin formulaa. Tässä vaiheessa ei ole tarpeen paneutua aiheeseen syvällisemmin, sillä käsittelen formulaa erillisessä luvussa tuonnempana. Muutama sana kuitenkin on paikallaan. Freestylella esiintyy formuloita, jotka voi karkeasti jakaa kahteen luokkaan: kollektiiviset ja yksilölliset.

Kollektiivisia formuloja syntyy lähinnä siitä, kun jotkin sanat rimmaavat vain harvan muun sanan kanssa. Näin ollen jokin tietty sanapari saattaa esiintyä riiminä varsin usein. Yksi suomenkielisessä freestylella esiintyvä yleinen riimipari on *homo* ja *pomo*. Omaperäisyyden tavoitteluun kuitenkin kuuluu, että tällaisia ennalta-arvattavia ja helppoja riimejä ei saisi käyttää: formulariimit siis tavallaan sotivat freestylen omaperäisyyttä korostavaa estetiikkaa vastaan. Haastateltavat suhtautuvat käytettyihin riimeihin varsin negatiivisesti: ne ovat tylsiä, ”miljoonaan kertaan kuultu”, kuten Roopek sanoo⁴⁰¹. Asian puolesta puhuu myös battlen yhteydessä esiintyvä riimien arvaaminen: kovin helppoja riimejä ei kannata käyttää, koska vastustaja voi arvata ne ja osoittaa sillä tavoin paremmuutensa. Niinpä freestylella arvostetaankin pikemmin tuoreita ja oivaltavia riimejä kuin moneen kertaan käytettyjä, kuten Ruudolfin sitaattista käy ilmi:

³⁹⁹ Breikdänssi = break dance.

⁴⁰⁰ Poverimuuvi = *power move* (eng) = break dancessa käytetty liike. *Power moves – Wikipedia*. 2008. <http://en.wikipedia.org/wiki/Power_move>.

⁴⁰¹ Roopek. (14:12-14:56).

semmosii juttui jos ei oo ikinä kuullu aikasemmin ei missään muodossa ei oo missään muodos kuullu et joku heittää jonku läpän vaikka jostain asiasta ja s- rimmaa jotku semmoset sanat mitä mä en oo ikin kuullu käytettävän niin se on aina sillee tavallaan niin ku tosi mielenkiinnost et se o jos o jotain uutta mitä ei oo kuullu niin ku käytettävän jotai ja niin ku jotai sellasii *punch* lainei mis sä vertaat et joku on niin ku jotain vaikka et mä oon iso niin ku joku tai siis semmosii juttui mitkä mut sit jos ne kuulostaa oikeesti hyviltä tai ne on hauskoit ni ni semmoset asiat varmaan nyt korvaan tulee ekana (Ruudolf, 14:49-15:29)

Tyypillisimmin formulat ovat kuitenkin suomenkielisessä freestylessa yksilöllisiä fraaseja. Räppääjä toisin sanoen toistaa ajoittain jotain tiettyä fraasia lyriikassaan. Haastateltavien suhtautuminen tällaisiin fraasiformuloihin vaihtelee. Matinpojan mukaan ”itsensä toistaminen” on selvä virhe⁴⁰². Saman näkemyksen voi aistia myös Rapin SM-kisojen battleista: räppääjää voidaan pilkata juuri tällaisten monesti lausuttujen fraasien takia⁴⁰³. Monet kuitenkin ovat sitä mieltä, että fraasit ovat välttämätön osa freestylea: jokaisella on omat maneerinsa. Fraasit saattavat myös olla apuväline, johon välillä voi turvautua. Joka tapauksessa tässäkin kohdin pätee kekseliäisyyden ja luovuuden preferenssi: kirjavaa kielenkäyttöä arvostetaan enemmän kuin kaavamaista samojen fraasien toistoa.⁴⁰⁴

6. Kompetenssi ja kompositio

Tässä luvussa tarkoitukseni on tarkastella erilaisia haastatteluissa esiin nousseita teemoja, joita ei vielä aiemmissa luvuissa ole käsitelty, mutta jotka ovat kuitenkin tutkimuskohteen kannalta olennaisia ja paneutumisen arvoisia. Teemat ovat osin irrallisia, osin yhteneviä: freestyle-kompetenssin hankkiminen, suomen kieli ja freestyle, formula freestylen kompositiossa sekä freestylen kompositio psykologivistisesta näkökulmasta. Yhteinen nimittäjä näille teemoille on, että ne kaikki liittyvät omalla tavallaan esittäjään, hänen esityskykyynsä ja puheen tuottamiseen. Koska teemoihin liittyy paljon teoriaa ja erityistermejä, ne on syytä kerrata ennen varsinaista analyysia. Esittelen tässä teemat vain pääkohtaisesti ja jätän tarkemman

⁴⁰² Matinpoika (07:30-08:03).

⁴⁰³ Ks. esim. lyriikkanäyte 14, s. 158.

⁴⁰⁴ Roopek (14:12-14:56), Matinpoika (07:30-08:03), Ruudolf (13:55-15:38), Juno (03:42-04:24), Asa (06:10-07:00), Pasi Palonen (08:09-10:00), Jodarok (23:58-28:52).

käsitteiden kertaamisen kunkin teemaosion alkuun.

Kompetenssi on siis esittäjän kyky esittää: eri tilanteet ja eri rekisterit vaativat omanlaisensa kompetenssin. Rekisterin hallitseminen eli kompetenssi vaatii opettelua, sitä ei saavuteta hetkessä. Opetteleminen on monivaiheinen prosessi. Olen jo edellä käsitellyt, mitä rekisterin hallitseminen freestylen yhteydessä vaatii. Tässä vaiheessa käyn läpi, miten tuo kompetenssi saavutetaan ja pidetään yllä. Toisaalta kompetenssin ohella myös taito, opetteleminen ja harjoittelu ovat tarpeellisia rinnakkaiskäsitteitä.

Suomen kieli, sen mahdollisuudet ja rajallisuus freestyle-ilmaisussa ovat aivan erityinen teema, joka ansaitsee oman tarkastelunsa – onhan tutkimuskohteena nimenomaan suomenkielinen freestyle. Kieli on performanssin työkalu ja käyttöaines. Toisaalta se myös luo performanssille (kuten myös yksilön kompetenssille) rajat: freestylessa ei voi suullisesti ilmaista enempää kuin mihin kieli antaa mahdollisuudet. Kieli on siis performanssissa sekä mahdollistava että rajoittava tekijä. En kuitenkaan tarkastele freestylen oppimisprosessia tai kielen problematiikkaa lingvistiikan näkökulmasta, vaan tyydyn esittelemään niitä haastatteluaineistoni kautta. Kielitieteen termejä käytän apunani vasta freestylen kognitiivisia prosesseja esitellessäni.

Kompositio taas liittyy esittäjän esitystekniikkaan, tapaan luoda tekstiä tai lyriikkaa. Formulatekniikka on yksi tällainen tapa, tai ainakin yksi mahdollinen aspekti tai erityispiirre kompositiossa. Käyn tässä läpi freestylen ja formulan välistä suhdetta ja siihen mahdollisesti liittyviä ongelmia. Käsitelen kompositiota myös psykolingvistisesta näkökulmasta: miten freestyle-esittäjän ajatusprosessi etenee freestyle-tekstiä luotaessa. Kuten olen jo aiemmin todennut, tämä on alue, johon folkloristiikassa ei ole ennen astuttu. Pyrin taustoittamaan ja esittämään havaintoni niin selkeästi ja johdonmukaisesti, että alaa tuntematonkin voi seurata tekstiä kohtuullisen vaivattomasti.

6.1. Opetteleminen ja harjoittelu

Guslar-runonlaulajia tutkinut Albert Lord jakaa runonlaulun oppimisprosessin kolmeen vaiheeseen: ensimmäisessä vaiheessa kuunnellaan muita ja omaksutaan tietoa lauluista

ja laulutekniikasta. Toisessa vaiheessa harjoitellaan itsenäisesti. Kolmas vaihe alkaa, kun laulaja esiintyy ensimmäistä kertaa yleisölle, ja päättyy, kun laulaja hallitsee laulutekniikan riittävän hyvin voidakseen vapaasti valita laulun aiheen ja juonirakenteen esitystilanteen mukaan.⁴⁰⁵ Lordin malli sopii pääpiirteittäin myös freestyle-rapin oppimiseen.

Freestylen opettelua olen käsitellyt jo jonkin verran freestylen estetiikan yhteydessä. Jo läpi käytyjä asioita ei tässä tarvitse enää tutkia uudestaan, joten keskitynkin lähinnä sellaisiin freestylen opettelua ja harjoittelua koskeviin seikkoihin, joita aiemmin ei ole tullut ilmi. Aiemmin on todettu, että freestyle, ja räppääminen ylipäättäänkin, opetellaan mallin kautta eli kuuntelemalla ja jäljittelemällä muita. Esikuvalla tai esikuvilla on opetteluvaiheessa suuri vaikutus räppääjän tyyliin, mutta tyyli voi kehittyä omaperäisemmäksi ajan myötä, vaikka kaikki eivät tähän tietoisesti pyrikään. Tyylin kehittymistä ei voi kuitenkaan enää varsinaisesti pitää freestylen opetteluksi. Opettelua seuraavaa vaihetta voisikin kutsua taitojen kehittämiseksi tai vaihtoehtoisesti taitojen ylläpitämiseksi, riippuen kunkin räppääjän omista tavoitteista. Lordin oppimismallissa taitojen kehittäminen vastaa toista ja kolmatta vaihetta, mutta taitojen ylläpitämistä hän ei erikseen käsittele.

Freestylen opettelu ei toki tarvitse olla pelkkää mekaanista esikuvien jäljittelyä, kuten aiemmin olen esittänyt. Myös oma kokeilunhalu ja mielikuvitus ovat opettelussa avuksi. Roopek kertoo esimerkiksi opetelleensa freestylea kavereiden kanssa lehtien avulla, käyttämällä lehdistä poimittua tekstiä inspiraation lähteenä⁴⁰⁶.

Haastatteluistani välittyy vahvasti näkemys siitä, että freestylen perustaitojen opetteleminen ei ole vaikeaa. Freestyle ei periaatteessa vaadi mitään synnynnäistä lahjaa tai edes laajaa hiphop-asiantuntemusta. Asan mukaan freestyle on ”itsessään todella helppoa” – kuka tahansa voi oppia sen harjoittelemalla ”vuoden biittien päälle”. Hän kertoo esimerkin tutustaan, joka ei juuri kuuntele hiphop-musiikkia, mutta on kuitenkin

⁴⁰⁵ Lord 1960: 20-29. Vastaavasti Pentti Leino (1975: 44-46) soveltaa kiintoisasti lingvistiikassa käytettyä lapsen kielenoppimisen mallia runonlaulun oppimiseen. Hän jakaa opetteluksi kolmeen vaiheeseen: 1) aluksi opetellaan muistamaan erillisiä runoja, 2) toisessa vaiheessa opitaan runomitan tärkeimmät säännöt, mutta niitä sovelletaan osaksi väärin ja 3) lopuksi säännöt täsmentyvät ja myös sekundaarit säännöt opitaan. Vaiheet eivät ole identtisiä Lordin esittämien vaiheiden kanssa. Näiden kahden selitysmallin voidaankin nähdä täydentävän toisiaan.

⁴⁰⁶ Roopek (51:22-52:17).

parissa vuodessa opetellut freestylen aikansa kuluksi yksin autoa ajaessaan.⁴⁰⁷

Riimittelyn lisäksi myös rytmitaju on opittavissa. Pasi Palonen, jonka mukaan rytmitaju on räppääjän tärkein ominaisuus, kertoo, ettei hänellä itsellään aluksi ollut rytmitajua lainkaan, mutta harjoittelemalla taito kehittyi.⁴⁰⁸

Juno kuitenkin huomauttaa, että kaikille freestylen opetteleminen ei ole yhtä helppoa ja vaivatonta. Freestylen opettelu- ja harjoitteluprosessiin saattaa liittyä esimerkiksi cypher-tyylisiä tilanteita, joissa freestylea harjoitellaan muiden läsnä olevien kuullen. Tämä saattaa joillekin olla liian iso kynnyks, varsinkin jos paikalla on kokeneempia freestylen taitajia. Kukaan ei kuitenkaan ole heti mestari, Juno muistuttaa:

kyl on tos huomannu et on pari frendii jotka haluis esimerkiks sitä tehdä mut ei ne ikin halua tehdä sitä ku niitten mielest se on tyhmää jos niitten kaa on ja sit joku on parempi ku ne ni sit niil on se niin ku kauhee este siihen ja kammo et jos joku muu on parempi ni ei välttämät enää viitti avaa ees suuta sihe et lähtee tekee sitä samaa mikä mummieldestä toisaalt iha naurettavaa koska jokainen kuitenkin joutuu alottaa sielt samast pisteest et ei kukaa oo heti mitenkää paras tai hyvä (Juno, 11:07-11:44)

Miten opittuja freestyle-taitoja sitten pidetään yllä? Vastaus on yksinkertainen: taitoja pidetään yllä harjoittelemalla eli *friistailaamalla*. Freestylen esittäminen on aina samalla myös freestylen harjoittelua. Matinpoika nimittääkin freestylea ”ajatteluprosessin harjoittelemiseksi”, se on yhtä aikaa sekä vapaa-ajan viettoa että harjoittelua. Roopek taas kutsuu sitä ”verryttelyksi”: hän ei enää aktiivisesti harrasta freestylea, mutta käyttää sitä silloin tällöin verrytteläkseen taitojaan.⁴⁰⁹

Verryttely on avuksi varsinkin silloin, kun on valmistautumassa johonkin freestyle-esitykseen. Suomessa tällainen tapahtuma on Rapin SM-kisat, johon monet osanottajat valmistautuvat huolella. Esimerkiksi vuoden 2007 voittaja, Are, kertoo harjoitelleensa ennen kisoja ympäri vuoden, tunti tai puoli tuntia päivässä⁴¹⁰. Ruudolf taas kertoo valmistautumisestaan vuoden 2005 Rapin SM-kisoihin seuraavaa:

⁴⁰⁷ Asa (31:20-33:28).

⁴⁰⁸ Pasi Palonen (15:03-15:53) ei tosin itse ole räppääjä. Rytmitajun kehittyminen liittyy hänellä dj-toimintaan ja tanssimiseen.

⁴⁰⁹ Matinpoika (01:32-02:40), RoopeK (51:22-52:17).

⁴¹⁰ Larros 2007.

no joo mua kuumotti⁴¹¹ tosi paljo ja sit ku mä viikkoo ennen sen osallistumisen sillee päätin ja sit mä sen viikon niin ku treenasin mä pari muitten jä- jätkien kaa niin ku sit sit joka päivä vaa pari tuntii yritti räppää sit se alko siit tosi kankeesti aluks pari ekaa päivää sit meni pari päivää eteenpäin sit alko vähä höllenee nää luovuuden korkit tai jotkut se alko pikku hiljaa niin ku palautuu mutta ai- aika jäykkänä mä olin siel mut siis kyl mä niin ku yritin avaa sen jotenki äkkii nopeesti et, ?jos ois pari kuukaut räpänny nii sit olis ollu parjo rentoutuneempi olo sillee s- ?sellane niin ku varmempi olo (Ruudolf, 07:09-07:54)

Ruudolf siis harjoitteli viikon verran kisoja varten. Ero Aren harjoittelumäärään on suuri, mutta on kuitenkin huomioitava, että Ruudolf on jo vuonna 2005 ollut Area vanhempi ja kokeneempi räppääjä. Toisaalta Ruudolf itsekin myöntää, että pitempi valmistautuminen olisi tuonut lisää varmuutta. Joka tapauksessa Ruudolfin kommentista voi päätellä, että kerran hankitut taidot voivat harjoittelun puutteen vuoksi heikentyä tai ”ruostua”, kuten sanotaan – kompetenssi ei siis ole absoluuttinen tai ikuisesti kestävä ominaisuus. Ruudolf vertaakin tilannetta urheiluun: myös urheilija tarvitsee harjoitusta pitkän tauon jälkeen päästäkseen takaisin entiseen vireeseen. Harjoituksen avulla saa myös itsevarmuutta esittämiseen.⁴¹²

On vaikea määrittää, mikä freestyle-rapissa lopulta kuuluu kompetenssiin, mikä ei. Hankittuja perustaitoja on mahdollista kehittää rajattomasti eteenpäin ja erilaisten taitojen opetteleminen mahdollistaa erilaisia asioita. Kuten edellä totesin, freestylon opettelua pidetään suhteellisen helppona, vaivattomana prosessina ja vanhan taidon palauttaminenkin vaatii vain lisää harjoitusta. Mutta entäpä taitojen kehittäminen eteenpäin, kehittyminen paremmaksi? Osittain tähän kysymykseen vastattiin jo flow:n yhteydessä: freestyle-taidot kehittyvät, kun räppääjä irtautuu esikuvistaan ja alkaa luoda omaa persoonallista tyyliä. Tämä on kuitenkin vain yksi näkökulma kehittymiseen. Pelkkä persoonallisuus ei välttämättä vielä riitä esimerkiksi battlen voittamiseen tai vuolaaseen tarinankerrontaan. Freestylella on monia asioita, joita voi harjoittelemalla viedä eteenpäin. Taitojaan voi kehittää periaatteessa rajattomasti. Roopek:n mukaan todelliseksi mestariksi kehittyminen vaatii vuosien harjoittelun.

sehä o iha kuulijasta ja tyypistä kii ja sun yleisöst kii et niin ku et onko se hyvää vai ei sil- et se on makuasia sillee mummest siihe menee vuosii et sä oikeesti voit olla hyvä ainaki sen verran hyvä et sä niin ku jotain tyyppiä

⁴¹¹ Kuumottaa = jännittää. *Urbaani sanakirja*. 2008. <<http://www.urbaanisanakirja.com/index.php>>.

⁴¹² Ruudolf (06:05-07:01).

niin ku mä ni tota niin niin öö vakuutat sillee et et oikeesti tos on kova äijä sillee et toi toi heittää hyvää et emmä usko et siihe iha hetkessä (Roopek, 08:57-09:20)

Kuten Roopek toteaa, kyse on kuitenkin lopulta makuasioista. Rääppäjiä on objektiivisesti vaikea lokeroida hyviin ja huonoihin. Toisaalta eri ihmisillä kehittyminen vie eri aikoja. Roopek:n mukaan kenties kokemustakin tärkeämpää on kuitenkin aktiivisuus⁴¹³. Saman voi päätellä myös Ruudolfin kertomuksesta Rapin SM-kisoihin valmistautumisesta. Vankalla kokemuksella ei vielä pääse pitkälle ilman aktiivista harjoittelua. Myös mielentila, itsevarmuus täytyy esitystilanteessa olla kunnossa: Ruudolf jopa väittää, että jos hänellä olisi oikea mielentila, ”vekkuli olo”, ja vaikka hän ei olisi harjoitellut freestylea pitkään aikaan, hän saattaisi silti räpätä parempaa freestylea kuin koskaan aiemmin⁴¹⁴. Voikin sanoa, että hyvään freestyle-suoritukseen vaaditaan kokemuksen lisäksi myös aktiivista etukäteisharjoittelua ja toisaalta itsevarmuutta.

Kokemus näkyy kuitenkin siinä, että pitkän harjoittelun kautta räppääjä voi parantaa monia asioita omassa räppäämisessään. Tällaisia ovat esimerkiksi tekniset piirteet kuten rytmissä pysyminen tai rytmillinen tyyllittely (vrt. Krimsin flow-tyylit). Myös äänenkäytöllisiä piirteitä eli flow:ta voi kehittää harjoituksen kautta. Näitä käsittelin jo flow:n yhteydessä. Näiden ohella hyvin olennainen kehittämisen kohde freestylella on oma sanavarasto ja erityisesti riimivarasto. Harjoittelun kautta räppääjä voi oppia käyttämään enemmän riimisanoja ja yhdistelemään riimejä monipuolisemmin. Juuri riimivaraston karttuminen vaikuttaa moneen asiaan, kuten Roopek tähdentää:

sähän kehität niin ku semmost niin ku tavallaan takaraivoon semmost muistikapasiteettii sanoist mitkä vaan putkahtelee ku sä sanot niin ku sanan öö nii sit sulle tulee toinen sana mieleen siitä ja siis silleen et jos sä oot tehny siitä- siitä on ennen kaikkee niist vuosista hyötyy et miten paljo s-tai ei vältsyyn ees vuosista vaan siitä et miten aktiivisest sä oot tehny sitä et se on semmonen laji missä sä niin ku tuut paremmaks sillon ku sä teet sitä koska niin ku sanasto on kummiski lopult kaikki kaikessa silleen (Roopek, 41:09-41:39)

Laaja riimivarasto auttaa esimerkiksi käyttämään riimejä vaivattomammin: tekstitasolla tämä vaikuttaa siihen, että riimejä esiintyy tiheämmin. Riimejä on helpompi liittää joka

⁴¹³ Roopek (41:03-42:11).

⁴¹⁴ Ruudolf (06:05-07:01).

rivin tai tahdin päätteeksi, kun niitä on muistissa enemmän. Taitamattomalla räppääjällä voi tulla herkemmin riimikatkoksia eli tahteja, joissa ei ole ollenkaan riimiä. Kun riimivarasto on laajempi, riimejä voi esiintyä tiheämmin muuallakin kuin tahdin lopussa. Toisin sanoen freestyle-tekstiin voi liittää myös sisäriimejä⁴¹⁵. Toki sisäriimien käyttö vaatii omanlaistaan tekniikkaa, ei pelkästään laajaa riimivarastoa. Kaikki kokeneetkaan räppääjät eivät niitä käytä⁴¹⁶. Edelleen laaja riimivarasto mahdollistaa saman loppusoinnun kertautumisen pitempään. Tyypillisesti freestylessä käytetään samaa loppusointua vain yhden riimiparin verran, jonka jälkeen kertautuva loppusointu vaihtuu. Taitava räppääjä sen sijaan voi laajan riimivarastonsa ansiosta käyttää samaa loppusointua useammankin kerran. Toisin sanoen saman loppusoinnun pitkäkestoinen käyttö on vaativampaa kuin sen jatkuva vaihtaminen.

Laajasta riimivarastosta on hyötyä myös räppäämisen sisältöä ajatellen. Harjaantuneella räppääjällä on paremmat valmiudet toimia tilanteessa, reagoida esitystilanteen muutoksiin ja ottaa ne räppäämisessään huomioon. Toisaalta riimivarastosta on apua myös puheenaiheen ja aiheessa pysymisen kannalta. Kuten aiemmin on todettu, riimien rajallisuus saattaa vaikuttaa räppäämisen puheenaiheeseen: puheenaihe vaihtuu, jos sopivaa riimiä ei löydy senhetkisestä aihepiiristä. Kokemuksen kautta aiheessa pysyminen saattaa kuitenkin helpottaa, vaikka täysin koherentti, harhailematon aiheenkäsittely onkin ilmeisesti hyvin vaikeaa.

no hy- hyvä tyyppi osaa sillee et se osaa, koska monet asiat voi sanoo monel tavalla ja monilla sanoilla et periaatteessa joo et et sä voit joutuu välii laittaa jotain jotain läppää mikä on vähän sinne päin tai menee vähän toisil raiteille mut sit periaattees jos sä saat pitää sen ajatuksen kasassa nii sä voit palata siihen ja sanoo sen sun pointin⁴¹⁷ (Roopek, 48:55-49:20)

Riimivaraston lisäksi harjoittelun kautta voi opetella käyttämään tavumäärältään pitempiä riimejä. Riimin esittelyn yhteydessä totesin, että yksi tavu ei freestylessä (kuten ei muussakaan hiphopissa) ole vielä arvostettu riimin mitta. Yleisimpiä ovat

⁴¹⁵ Asa (14-18:-14:37) toteaa, että jos joku on harrastanut freestylea esimerkiksi ”kolme vuotta”, on hyvin todennäköistä, että tämän suusta ei ”satele tuplariimejä”. Tuplariimi on Asan nimitys sisäriimille. Toisin sanoen Asan mukaan kokemuksella on vaikutusta asiaan.

⁴¹⁶ Lyriikka-aineistossani vuoden 2005 Rapin SM-kisoissa kolmanneksi tullut Juno käytti muita enemmän sisäriimiä ja hänen lyriikassaan oli tästä syystä myös keskimäärin hiukan enemmän riimisanoja kuin muiden lyriikassa. Häntä korkeammalle sijoittuneet Ruudolf, joka voitti kisat, ja Kajo, joka tuli toiseksi, eivät sen sijaan käyttäneet sisäriimiä yhtä paljon. Tämä kieli siitä, että kaikki taitavatkaan räppääjät eivät välttämättä käytä paljon sisäriimejä.

⁴¹⁷ Pointti = *point* (eng.) = (asian) ydin, järke, tarkoitus, vitsi. (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 912).

kahdesta neljään tavun mittaiset riimit. On loogista ajatella, että mitä pitempi riimi on kyseessä, sitä vaikeampi se on suullisesti muodostaa.

Mikäli pohditaan freestylen eri ilmenemismuotoja, lienee mahdotonta sanoa, mikä niistä on vaikein tai helpoin opetella, vaikka monet haastateltavat pitävätkin battlea helppona freestylen muotona. Kussakin freestylen lajissa on kuitenkin periaatteessa rajattomat mahdollisuudet kehittyä. Kussakin on omat toimintamallinsa ja haasteensa, joita ei voi täysin vertailla keskenään – toisin sanoen kukin ilmenemismuoto vaatii hiukan erilaisen kompetenssin.

Kun freestyle-taitojen opettelemista ja kehittämistä vertaa Lordin esittämiin runonlaulun oppimisvaiheisiin, on samankaltaisuus ilmeinen. Kuitenkin freestylessa kehitys ei välttämättä rajaudu yhtä selkeästi kolmeen peräkkäiseen vaiheeseen. Varsinkin toisen ja kolmannen vaiheen välillä ei aina ole selkeää rajaa. Freestylessa harjoittelu ja esittäminen ovat sama asia, mikä näkyy etenkin cypher-tyylisessä ajanviete-freestylessa. Lordin kolmannen vaiheen loppumiseen on helppo löytää vertailukohta myös freestylen puolelta: freestylessa todellisella mestarilla on laaja riimivarasto ja hyvä tekniikka, joiden avulla hän voi räpätä valitsemastaan aiheesta esitystilanteen mukaan. Toisaalta yhtymäkohtia voi nähdä myös Lordin esittämän formulatekniikan ja freestylen riimivaraston välillä. Nämä käsitteet eivät kuitenkaan ole täysin yhdistettävissä toisiinsa, sillä freestylessa formulat poikkeavat monella tavalla Lordin analysoiman eepin runonlaulun formuloista.⁴¹⁸

Oman tutkimukseni perusteella voin sanoa, että kompetenssi on freestylen yhteydessä hyvin suhteellinen määre. On vääristävää jakaa esittäjät niihin, joilla on kompetenssi, ja niihin, joilla ei ole. Pikemminkin voidaan sanoa, että taidot kasvavat harjoituksen myötä ja kehittyneiden taitojen avulla on mahdollista luoda freestylea tai ilmaista itseään freestylen avulla monipuolisemmin ja vapaammin kuin vähäisemmällä taitomäärällä. Vastaavasti ”saavutettu” kompetenssi voi vähentyä harjoituksen puutteessa, ja esityksen laatuun vaikuttaa myös esittäjän olotila, vireys. Ei siis ole olemassa mitään selkeästi nimettävää rajaviivaa, jonka ylittäminen merkitsisi freestyle-kompetenssin

⁴¹⁸ Lordin (1960: 30-67) mukaan runonlaulaja on tallettanut muistiinsa rajallisen määrän formuloita, joita hän kompositiossa hyödyntää. Yhteys riimien varastoitumiseen on ilmeinen, mutta riimit ovat toisaalta formuloita abstraktimpia yksiköjä, pikemminkin usean samankaltaisen sanan ketjuja tai verkostoja kuin yksittäisiä fraaseja.

saavuttamista. Toisaalta kompetenssilla ei myöskään ole takarajaa, sillä aina on mahdollista kehittää taitoja pitemmälle.

6.2. Suomen kieli ja freestyle

Freestyle-rap on koko hiphop-kulttuurin tapaan Yhdysvalloissa syntynyt, alun perin englanninkielinen viestinnän muoto. Freestyle on siis syntynyt ja kehittynyt englannin kielisysteemin mahdollisuuksien ja rajoitusten raameissa – tai oikeastaan ns. mustien englannin⁴¹⁹ raameissa. Freestylen viestintä on tämän kielen mukaista, sille luontevaa. Onkin oletettavaa, että kun freestyle omaksutaan vieraskieliseen kulttuuriin tai yhteisöön, käännösprosessi ei tapahdu ongelmitta. Oletus on erityisen vahva, kun puhutaan suomesta, joka eroaa englannin kielestä hyvin monella tasolla. Olenkin jo sivunnut kielitason problematiikkaa puhuessani painotuksesta. Nyt käyn läpi hieman laajemmin freestylen ja suomen kielen suhdetta haastatteluaineiston pohjalta. Pohdin, mikä on suomen kielen rooli ja vaikutus freestyle-ilmaisussa. Mitkä piirteet suomen kielessä ovat freestylen kannalta helppoja tai vaikeita? Onko suomi ylipäättään helppo tai vaikea kieli freestylen kannalta?

Jälkimmäiseen kysymykseen löytyy haastateltavilta suora vastaus: monien mukaan suomi on vaikea kieli freestylella, ja nimenomaan vaikeampi kuin englanti. Vertaus nousee esiin monella haastateltavalla, vaikka he myöntävätkin, että suomi on heille itselleen helpompaa, koska se on äidinkieli⁴²⁰. Lähdän seuraavaksi purkamaan perusteita suomen kielen vaikeudelle, mutta sitä ennen pari huomiota. On toki luonnollista, että suomea verrataan englantiin, koska englanti on hiphopin alkuperäinen kieli ja edelleen myös sen valtakieli. Kaikki englanninkielisessä ja suomenkielisessä freestylella esiintyvät erot eivät kuitenkaan välttämättä liity suoraan kieleen: englanninkielistä hiphopia harrastettu paljon pitempään ja laajemmin kuin suomenkielistä, jonka historia on vielä varsin lyhyt. Joka tapauksessa vertailu on hyvä tapa hahmottaa suomen kielen erilaisuutta hiphopin kirjavassa maailmassa. Toisaalta hiphop on yksittäisten kielten välisistä eroista huolimatta hyvin joustava viestinnän ja paikallisten identiteettien luomisen väline, kuten olen jo aiemmin todennut. Joustavuus pitää paikkansa myös

⁴¹⁹ Mustien englanniksi (eng. *African American Vernacular English*) kutsutaan afroamerikkalaisten käyttämää omaa amerikanenglannin murretta (tai sosiolektia). Erona standardiamerikanenglantiin ovat mm. eräät kreolikielille ominaiset kielioppipiirteet ja tietyt ääntämistavat. Ks. esim. Green 2002.

⁴²⁰ Esim. Juno (23:26-24:24) ja Ruudolf (41:30-42:16).

kielen tasolla. Tämä näkyy siinä, että periaatteessa millä tahansa kielellä voi räpätä. Kuten Asa ilmaisee, mikään kieli ei ole ”asian ajamisen esteenä”⁴²¹.

Suomen kieli ja Suomi toimivatkin itse asiassa erinomaisena esimerkkinä hiphopin levinneisyydestä, joustavuudesta ja monipuolisuudesta. Suomi ei ole maana kovin suuri, mutta täällä räpätään silti yllättävän monella eri kielellä. Suomi on luonnollisesti maamme suosituin rap-kieli, toiseksi suosituin lienee englanti. Englannin kielestä on vielä hyvä muistaa, että se on useimmille suomalaisille artisteille vieras kieli. Silti monet artistit levyttävät englanniksi ja jopa friistailaavat englanniksi, kuten Rapin SM-kisojen englannin kielen kilpailusarja osoittaa. Suomen ja englannin lisäksi Suomessa räpätään ainakin ruotsiksi ja inarinsaameksi. Lisäksi maastamme löytyy vieläpä viittomakielellä räppäävä artisti Signmark. Hän yhdistää hiphop-musiikkiin visuaalista, rytmikästä viittomista⁴²²

Palaan englannin ja suomen vertailuun. Kielet eroavat toisistaan monella tasolla: morfologialtaan, fonologialtaan, sanastoltaan jne. Englanti on morfologialtaan suomea paljon yksinkertaisempi. Suomen kielessä sanoilla on paljon enemmän taivutuspäätteitä kuin englannissa, jossa sijapäättejärjestelmän asemasta käytetään suurelta osin prepositiorakenteita. Tästä syystä suomen sanat ovat usein melko pitkiä, kun taas englannin virkkeissä on tyypillisesti paljon lyhyitä sanoja peräkkäin. Englanti ja suomi eroavat myös fonologialtaan: englannin fonotaksi on suomea joustavampi eli englannissa voi toisin sanoen yhdistellä eri äänteitä vapaammin keskenään. Käytännössä tästä seuraa, että englannin kielen sanat ovat keskimäärin äänne- ja tavumäärältään suomea lyhyempiä. Toisaalta englanti on hyvin vanha kulttuurikieli, johon on vuosisatojen aikana kertynyt hyvin laaja sanasto. Suomi ei ole ollut yhtä keskeinen valtakieli, joten sen sanasto onkin huomattavasti suppeampi. Miten nämä erot näkyvät freestyle-rapissa?

⁴²¹ Asa (36:06-37:20).

⁴²² Tunnetuin inarinsaameksi räppäävä artisti on inarilainen Amoc, jonka debyyttialbumi ilmestyi 2007. Signmark taas on tiettävästi maailman ensimmäinen viittomakielinen räppääjä. Hänen debyyttialbuminsa, *Signmark*, johon kuuluu musiikki-cd sekä viittomista sisältävä dvd, ilmestyi 2006. Wikipedia kertoo hänestä seuraavaa: ”esiintyessään Signmark viittoo rytmikkäästi, sillä viittomakielisessä räppäyksessä loppusoinnut ovat samankaltaisia käsimuotoja ja viittomia. Ne vastaavat puhutun kielen rimmausta. Bassot ovat kuurolle räppärille tärkein elementti, sillä ne auttavat seuraamaan musiikin kulkua ja rytmittämään laulua. Ilmeet tukevat viittomakielistä ilmaisua ja improvisaatio on olennainen osa pakettia.” (*Amoc – Wikipedia*. 2007. <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Amoc>>), *Signmark – Wikipedia*. 2007. <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Signmark>>).

Haastateltavieni mukaan suomessa on ongelmana kielellisten yksikköjen pituus. Suomessa ilmaisut vaativat enemmän tilaa kuin englannissa, jossa on mahdollista sisällyttää tiiviimpään mittaan enemmän asiaa – vähäisellä määrällä tavuja voi ilmaista paljon. Hiphopissa tilaa on rajallisesti, sillä yhteen tahtiin ei saa mahdutettua kovin paljon tavuja. Junon mukaan suomi onkin hieman ”tönkkö kieli”, jossa sanoja ei voi paljoa lyhentää⁴²³. Jodarok kertoo puolestaan, että suomen kielen käyttö rapissa vaatii totuttelua, koska räppääminen voi venyä helposti liian pitkäksi:

no suomen kieli on on friistailissa ja kyllä kirjottaessakin suomen kieli on niin helevetin pitkä, et niin ku jos vertaa jos miettii että kuitenkin niin ku yksinkertastettuna räppi on sitä että saa änget tietyn määrä- määrän tavuja niin ku tietyn tiettyyn rytmiin ja tietyn niin tahdin sisällä tai sillee omalla tavallas tietenki mut niin ku silleen niin sit suomen kieli on niin niin niin ku pitkää että sanotaan viidellä tavulla ei saa sanottua juuri yhtää mitää muuta ku jonku yhen sanan kun taas niin ku englannin kielessä on kokonaisia lauseita jossa on viis tavua ni voi ol- s- seki on niin ku pitkä lause tai siis sillee et kolmella tavulla saa jo sanottua et se on silleen niin kun vaatii totuttelua että että ei mee niin ku koko aja helvetisti liian pitkäks (Jodarok, 46:14-47:15)

Suomen kieltä käytettäessä pitää siis opetella välttämään lauseiden venymistä ylipitkiksi. Toisaalta suomen tavurakenteella on kuitenkin myös kääntöpuolensa: pituusongelman vastapainoksi suomen tavut voivat antaa räppäämiseen myös tiettyä, omintakeista rytmikkaa. Matinpojan mukaan suomen kielessä tavut ovat usein niin lyhyitä, että niillä on helppo luoda tasaista ”konekiväärämäistä” sarjarytmiä, jossa tavut äännetään peräkkäin lyhyinä ja samankestoisine (esim. *pa-pu-pa-ta*). Näin ne voi liittää taustamusiikin rytmiin ”kiinni”.⁴²⁴ Englannin kielessä tavurakenteet ovat tyypillisesti hieman erilaisia, konsonantteja on enemmän. Vastaavanlaisia tasaisia rytmisarjoja ei siinä saa välttämättä aikaan yhtä luonnollisesti.

Luvussa 5.2. olen jo esittänyt, miten suomen painotus ja sanojen pituus on vaikuttanut räppäämisen painotuksen muutokseen: englannin mukainen, tahdin loppuun kohdistuva painotus on suomenkielisessä rapissa muuttunut siten, että painotus ei ole aivan tahdin

⁴²³ Juno (23:26-24:24).

⁴²⁴ Matinpoika (29:32-31:13). Matinpoika hakee sopivaa ilmaisua lausuntatavalle. Hänen mukaansa tavuja voi lausua ”*drum n bass* -tyyillisesti”. Drum n bass on hyvin nopeatempoinen, monotoniseen rytmiin perustuva kone- ja tanssimusiikin alalaji.

lopussa, vaan esimerkiksi tahdin viimeisen sanan alussa. Muutos on sikäli mielenkiintoinen, että se on tapahtunut lainakielessä ja sotii lähtökielen standardisoitua estetiikkaa vastaan. Tilanne on verrannollinen Pentti Leinon tutkimaan karjalankielisessä runonlaulussa tapahtuneeseen kalevalamitan muutokseen: mitta on Vienan Karjalassa kehittynyt samaan tapaan lähtökielen eli suomen sääntöjen kustannuksella enemmän lainakielen eli karjalan mukaiseksi⁴²⁵.

Myös suomen kielen suhteellisen suppea sanasto on freestylen kannalta haastavaa. Englantiin verrattuna sanoja on vähemmän. Tämä tarkoittaa myös, että synonyymeja on vähemmän – seikka tulee haastatteluissakin esiin⁴²⁶. Pieni sanasto vaikuttaa luonnollisesti sanavalintojen ja vaihtoehtojen määrään. Vaihtoehtojen vähäinen määrä pakottaa räppääjiä käyttämään samoja sanoja ja olemaan tällä tavoin luovempia kuin englannin kieltä käytettäessä, kuten Ruudolfin puheesta käy ilmi:

siin mieles vaikeempi ku englannil et ku sanoi on paljo vähemmän sen takii, kaikkii synonyymeja sun muita sun mui- muitaki sanoja siis niit on paljo vähemmän ja sitte se on pienempi sanavarasto niin sit sun ?täytyy käyttää enemmän samoi sanoi mikä tarkoittaa et sun pitää olla luovempi ja se on vaikeempaa (Ruudolf, 41:30-41:54)

Pienestä sanastosta seuraa loogisesti myös se, että keskenään rimmaavia sanoja on vähemmän. Tätä ongelmaa sivusin jo käsitellessäni riimiformulaa: tietyt keskenään rimmaavat sanat saattavat olla yleisiä ja sitä kautta ennalta-arvattavia, koska niille ei löydy vaihtoehtoisia riimipareja (niinpä esim. *homo* rimmaa usein *pomo*-sanon kanssa ja päinvastoin). Englanti on tässäkin suhteessa helpompi kieli, koska rimmaavia sanoja on enemmän. Englannista löytyy laajan sanastonsa lisäksi myös eräitä hyvin produktiivisia johtimia kuten *-ation*-substantiivijohdin, joka muodostaa satoja keskenään rimmaavia sanoja⁴²⁷. Ruudolfin mukaan suomessa ei ole mitään vastaavaa: kieliä ei voi tässä suhteessa edes ”millään tavalla verrata”⁴²⁸. Toisaalta rimmaavuutta lisää hiphopin joustava riimijärjestelmä, mutta suomen kieli on tässäkin suhteessa englantia vaikeampi ja haastaa räppääjiä luovuuteen.

⁴²⁵ Leino (1975). Leino puhuukin tässä yhteydessä kalevalamitan ”vienalaisesta variantista”.

⁴²⁶ Ruudolfin (41:30-41:54) lisäksi asian mainitsee myös Juno (23:26-24:24).

⁴²⁷ Johdin tuottaa sanoja, jotka rimmaavat keskenään kahden tavun verran (mikäli tavut lasketaan ääntämyksen mukaan), mitä voidaan hiphopissa pitää jo riittävänä mittana. Pelkkä vilkaisu 1525-sivuihin sanakirjaan (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990) kielii johtimen produktiivisuudesta: jo kahdelta ensimmäiseltä sanakirjan sivulta löytyy kolme tällaista sanaa: *abbreviation*, *abdication* ja *aberration*.

⁴²⁸ Ruudolf (42:29-43:09).

On kuitenkin todettava, että Suomesta löytyy joitakin produktiivisia nomini- ja verbijohtimia (esim. *-minen* sanassa *syöminen*) ja suomessa on lisäksi taivutusjärjestelmä eli verbien ja nominien taivutuspäätteet, jotka tuottavat valtavan määrän keskenään rimmaavia (taipuneita) sanoja. Saman taivutusmuodon toistoa pidetään kuitenkin ilmeisesti pikemminkin tautologiana kuin loppusoinnun mielekkäänä käyttönä.

Riimiongelman ei kuitenkaan ole ylitsepääsemätön, sillä monet haastateltavistani kertovat keksivänsä riimejä lähes automaattisesti freestyle-tilanteessa⁴²⁹. Seuraavan riimin miettimiseen ei siis tarvitse nähdä mitenkään kohtuuttomasti vaivaa. Asian puolesta puhuu toki sekin, että lyriikka-aineistossa parhaat räppääjät keksivät riimejä jopa yllättävän sujuvasti ja varsinaisia riimikatkoksia tulee vain harvoin. Tämä seikka herättää kysymyksen, onko suomi sittenkään englantia vaikeampi kieli freestyleen ja improvisointiin. On totta, että suomessa on pienemmän sanastonsa vuoksi vähemmän valinnanmahdollisuuksia, mutta tämä ei vielä välttämättä tarkoita, että olisi vaikeampaa tuottaa freestylea suomeksi kuin englanniksi. Tämän tutkimuksen rajallisissa puitteissa en valitettavasti pysty tähän kysymykseen vastaamaan.

Loppujen lopuksi voidaan sanoa, että eri kielet asettavat käyttäjilleen erilaisia haasteita ja tarjoavat erilaisia mahdollisuuksia. Voi olla, että englannin kielessä on joitakin heikkouksia, joita suomen kielen puhuja ei osaa nähdä. Joka tapauksessa kielten erilainen rakenne, fonologia ja sanasto antavat niiden käyttäjille hieman erilaiset valmiudet viestimiseen ja suulliseen ilmaisuun. Aineistoni pohjalta muodostamani käsityksen mukaan näen ainakin kaksi tapaa, joilla jokin kulttuurimuoto voi kielen tasolla muuttua lainautuessaan uuteen kielialueeseen. Ensinnäkin kielen ominaispiirteitä voi uudessa kielessä käyttää tyylillisesti hyväkseen eli luoda sellaista tyyliä, joka muilla kielillä ei ole täysin jäljiteltävissä. Tästä voisi toimia esimerkkinä Matinpojan mainitsema suomen kielen nopea, ”konekiväärimäinen” rytmitys. Toiseksi kieli itsessään voi luoda paineita muutokseen, jos jokin lainatun kulttuurimuodon piirre kuulostaa kielenvastaiselta. Tästä voisi vuorostaan olla esimerkkinä suomenkielisen hiphopin painotuksessa tapahtunut muutos. Näistä kahdesta tavasta ensimmäinen on

⁴²⁹ Juno (15:15-16:00), Ruudolf (30:55-32:18), Asa (20:42-21:47). Räppäämisen automaattisuudesta. ks. tarkemmin luvut 6.4.1.-6.4.2.

enemmän tietoista toimintaa, toinen vähemmän. Niiden voi periaatteessa katsoa vastaavan kielen muutoksen tasolla Dell Hymesin käsitteitä tyylipiirre (*stylistic*) ja kieliopillinen (*referential*) piirre (ks. s. 13). Kuitenkin on todettava, kuten monen muunkin tekemäni käsitteihahmotelman kohdalla, että nämä kaksi tapaa eivät ole täysin erotettavissa toisistaan: ne lähinnä selittävät saman asian hieman eri kannalta.

6.3. Freestyle ja formula

Siirryn käsittelemään freestylen ja formulan suhdetta, jota sivusin jo puhuessani yksilöllisen tyylin tavoittelusta. Havainnollistan suhdetta myös lyriikka-aineiston avulla käsillä olevan luvun lopussa. Formula on folkloristiikassa ollut hyvin suosittu tutkimuskohde. Näkökulma on kuitenkin usein saattanut kärjistää perinteen tulkintaa: tutkittava perinne on nähty formuletekniikan ilmentymänä, formula on nähty komposition ydinosana, perinnetekstin päärakennuspalikkana.⁴³⁰ Pienenä kertauksena todettakoon, että formula on perinteen kompositiossa käytetty yksikkö, joka voi toistua samana tai samankaltaisena eri konteksteissa. Perinteen esittäjä tuntee joukon formuloita ja hallitsee niiden käytön. Formula on tutkimuksessa määritelty useita kertoja uudestaan. Lauri Harvilahti puhuukin väljästi formulajärjestelmästä, jonka eri tasoja edustavat leksikaaliset, syntaktiset ja metriset formulat.⁴³¹

Esiintyykö freestylella formuloita? Asiaa tutkinut Erik Pihel vertaa freestylea homeeriseen runouteen ja sen formuloihin. Hänen mukaansa freestylella käytetään kahdenlaisia formuloita. Ensinnäkin on *riimiformuloita* eli riimisanoja, jotka esiintyvät usein yhdessä riimiparina. Toiseksi on kiteytyneitä fraaseja, jotka muodostavat riimin. Esimerkiksi tällaisesta Pihel tarjoaa fraasin ”far as I can see”, joka toistuu Supernatural-nimisen räppääjän⁴³² 254 säkeen mittaisessa freestylella kolmesti. Pihelin mukaan tällaiset fraasit eivät varsinaisesti ole yksilöllisiä saati traditionaalisia: ne syntyvät hiphop-yhteisön arkipuheessa ja leviävät sitä kautta hiphopiin. Formuloita esiintyy niin levytetyssä hiphopissa kuin freestylellakin.⁴³³ Käyn seuraavaksi läpi haastatteluissani

⁴³⁰ Oral formulaic -teorian ja formulametodin soveltamisen problematiikkaa on pohdittu monessa yhteydessä. Ks. esim. Finnegan 1992a: 69-72, Foley 1988: 109-111.

⁴³¹ Harvilahti 1992: 29-36.

⁴³² Supernatural esiintyy myös *Freestyle - The Art of Rhyme* -dokumentissa. Monien mielestä hän on maailman paras freestyle-räppääjä. (Fitzgerald 2005).

⁴³³ Pihel 1996: 262-264.

ilmi tulleita, formulaa koskevia seikkoja ja peilaan niitä Pihelin ajatuksiin. Asa kertoo suomen kielen yleisistä riimeistä seuraavaa:

helpointa mun on kertoa näi- näistä sanoista sillee ettimällä niitä sanoi mil ei oo paljoo riimipareja että tota mul ittellä on just näit pienii sienii minkä mieli mikä tulee aika usein, ehkä siitä et se on jotenkin ne sanat on lähellä mun maailmankatsomusta pienii sienii mieli tota heh öö mutta sitte taas suomes on paljon sanoja samal lail ku mä sanoin tän dollar kollar⁴³⁴ juttuja että joulu oulu ja koulu on niin ku se et jos sä jonkun ko- jonkun löydät sen rikkovan niin se rikkoo sen touhu⁴³⁵ sanalla tai jollain mut siis niit ei oo paljoo (Asa, 44:54-45:33)

Suomenkielisessäkin freestylessä on sanoja, joita usein käytetään riimipareina. Näitä ovat mm. *homo* ja *pomo* sekä *läppää* ja *räppää*.⁴³⁶ Kuten aiemmin olen jo todennut, battlessa esiintyvä käytäntö, arvaaminen, on niin ikään todiste siitä, että freestylessä käytetään usein samoja riimejä: muutenhan niiden arvaaminen olisi mahdotonta. Toisaalta kuitenkin on huomioitava, että riimiformulat ovat usein yksilöllisiä, eivät kollektiivisia. Tämä näkyy mm. Asan kommentista edellä: hän suosii sanoja *pienii*, *sienii* ja *mielii*. Saman voi päätellä myös Matinpojan puheesta: hänen mielestään on vaikea miettiä yleisesti käytössä olevia riimejä, koska hän on ”vain yksi ihminen”, hänellä on omat perusriiminsä⁴³⁷. Kollektiivisia riimejä kuitenkin on, mutta usein nekin ovat pikemmin useamman vaihtoehtoisen riimisanan joukkoja tai verkostoja kuin kiinteitä kahden sanan pareja (vrt. Asan edellä mainitsemat *joulu*, *Oulu*, *koulu* ja *touhu*). Psykologingvistiikan käsitysten mukaan sanat ovatkin linkittyneet aivoissa ääneasultaan samankaltaisten sanojen verkostoiksi⁴³⁸. Voisi olettaa, että freestyle-räppääjällä nämä verkostot ovat normaalia aktiivisempia (ehkä myös normaalia suppeampia) tai että räppäjä kykenee käyttämään näitä verkostoja normaalia tehokkaammin. Tällöin ei kuitenkaan ole enää kyse formulasta sen perinteisessä mielessä, koska formulayksikköä ei teoreettisessa diskurssissa ole mielletty usean vaihtoehdon ketjuksi.

Pihelin mainitsemia fraaseja, joita itse kutsun *fraasiformuloiksi*, esiintyy niin ikään

⁴³⁴ Englannin sanat *dollar* ja *collar*. Asa on maininnut nämä jo aiemmin haastattelussa. Hän sanoo, että jos englanninkielinen räppäri päättää tahtinsa sanaan dollar, seuraava riimisana on hyvin todennäköisesti collar. (Asa: 23:00-25:00).

⁴³⁵ Tässä jälleen esimerkki hiphop-riimin konsonanttien joustavuudesta. Asa rimmaa sanat joulu, Oulu ja koulu sanan touhu kanssa. Viimeisessä sanassa l on korvaantunut h:lla.

⁴³⁶ Matinpoika (31:29-31:54), Ruudolf (06:05-07:01).

⁴³⁷ Matinpoika (31:29-31:54).

⁴³⁸ Aitchinson 1995: 240-248.

suomenkielisessä freestylessa. Lyriikka-aineisto osoittaa, että räppääjillä on useimmiten käytössä jokin tietty kiinteä fraasi, jonka he räpäessään toistavat silloin tällöin. Monilla räppääjillä tällainen fraasin käyttö on kuitenkin varsin vähäistä – jopa niin vähäistä, että fraasin nimittäminen formulaksi on kyseenalaista. Käytön runsaus vaihtelee: fraaseja esiintyy toisilla vähemmän, toisilla enemmän. Lyriikka-aineisto on joka tapauksessa liian pieni, jotta siitä voisi tehdä pitäviä johtopäätöksiä formuloiden suhteen. Joka tapauksessa näyttää siltä, että moni pärjää hyvin säästeliäällä formuloiden käytöllä tai jopa kokonaan ilman niitä, ainakin lyhyissä suorituksissa.⁴³⁹

Toinen erityisen tärkeä fraasiformuloita koskeva huomio on, että myös ne näyttävät olevan henkilökohtaisia, oikeastaan vielä enemmän kuin riimiformulat. Toisin sanoen kullakin räppääjällä on omat fraasinsa eikä sama fraasi esiinny useammalla henkilöllä. Toki on hypoteettisesti mahdollista, että laajempi aineisto voisi osoittaa jotkin fraasit laajemmin käytetyiksi⁴⁴⁰, mutta vaikka näin olisikin, aineisto todistaa mielestäni varsin selvästi, että fraasit perustuvat pikemminkin henkilökohtaiseen kielenkäyttöön kuin yleisesti suosittuihin hokemiin tai sanontoihin. Väittämäni tukee vahvasti myös se, että eräät fraasit ovat suoraan sidoksissa niitä esittävään henkilöön: esimerkiksi Ruudolf hokee räpäessään toistuvasti omaa nimeään fraasinomaisesti. Myös haastatteluaineisto tukee käsitystäni: Jodarok puhuu käyttämistään fraaseista ”trademark-heittoina”⁴⁴¹ – nimitys suorastaan alleviivaa fraasien henkilökohtaisuutta. Roopek puhuu vastaavasti maneeereista, joita toistetaan silloin tällöin:

sul on jotain jotain kelattuja treenattui läppii päässä kuvioit mitä sä oot vuosien varrella tota niin treenaillu ne tulee sit friistail tilantees niin ku semmosena ku ne tulee harvemmin on tyyppejä jotka pystyy oikeesti friistailil sillee iha vapaasti vaa niin ku heittäytyä ja pistää jotai iha uutta läppää et jokaisel friistaili jä- jäbäl on joku aika ominainen semmone tietty maneeri mitä ne toistelee vähä väliä (Roopek, 01:28-01:58)

Olen jo luvussa 5.5. käsitellyt haastateltavien asennoitumista formuloiden käyttöön: formuloiden voidaan ainakin osittain nähdä sotivan freestylen omaperäisyyttä korostavaa estetiikkaa vastaan. Monet kuitenkin näkevät formuloiden toisin. Roopek:lle fraasit ovat

⁴³⁹ Toisaalta Erik Pihelin (1996: 262-264) mainitsema Supernaturalin fraasi ”far as I can see” esiintyy 254 säkeen aikana kolmesti. Tämäkään ei kieli kovin laajasta formuloiden käytöstä.

⁴⁴⁰ On kuitenkin huomioitava, että aineistoni kattaa yhteensä 22 räppääjää ja sitä voi ainakin esittäjä määrän puolesta pitää jo varsin laajana, vaikka varsinaista freestyle-tekstiä ei yksittäisiltä esittäjiltä olekaan paljon tarjolla.

⁴⁴¹ Jodarok (06:52-07:26). *Trademark* tarkoittaa tavaramerkkiä (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 1359).

välttämätön osa freestylen kompositiota: jokaisella räppäjällä on omat maneerinsa. Tosin parhaimmillaan freestyle on hänenkin mukaansa silloin, kun maneereista pääsee irti ja luo jotain uutta⁴⁴². Ruudolf ei myöskään näe fraaseja pahana asiana. Hänen mukaansa niiden kautta räppääjä ”hakee vauhtia”, saa lisää miettimisaikaa⁴⁴³. Myös Jodarokille formulat ovat apuväline, johon välillä voi turvautua.

on semmosia niin ku jotain simppeleitä koukkuja ja sellasia niin ku jotain, tiettyjä niin ku sanalitanioita semmosia mitä niin ku teknisempiä pätkiä mitkä ei väärtämättä niin ku ei niitä aina keksis, mut tota sillee et niihin pystyy niin ku välillä turvautumaan sitte kun niin ku siinä räpätessä huomaa että täs ei oo nyt mitään niin sit pystyy tavallaan niin ku menemään siihen johonki mikä minkä tietää toimivan ja sit taas niin ku pääsee siitä fiiliksestä että homma menee ihan vituiks (Jodarok, 07:62-08:04)

Käsitys siitä, että formulat helpottavat kompositiota, on hyvin yleinen oral formulaic -teorian piirissä. Räppäjien näkemysten perusteella ja toisaalta arkilogiikalla pääteltynä väite näyttääkin paikkansapitävältä, mutta toisaalta samalla tuntuu kovin kärjistävältä jakaa kielelliset yksiköt sellaisiin, jotka helpottavat kompositiota ja sellaisiin, jotka eivät. Asia on tuskin näin yksinkertainen. Joka tapauksessa psykolingvistiikan piirissä on havaittu, että usein käytetyt sanat aktivoituvat aivoissa helpommin kuin harvemmin käytetyt⁴⁴⁴, mikä tuntuu puoltavan näkemystä.

Formulojen helpottavuuteen nähden monet räppäjät käyttävät aineistossani formuloita kohtuullisen vähän. Ne voivat jopa tyystin puuttua. Toisaalta joillakin räppäjillä jokin tietty fraasi saattaa esiintyä hyvinkin usein. Roopek:n mukaan monet räppäjät käyttävät maneereja freestyle-osuutensa alussa, mutta kun räppäämistilanne ja räppääminen jatkuu taukoamatta pitempään, voi maneerit saada ”pois kehostaan ja suustaan” ja päästä ”uusille vesille”.⁴⁴⁵ On kuitenkin myönnettävä, että käyttämäni lyriikka-aineisto, joka sisältää yhdeltä räppäjältä vain muutamia minuutteja lyriikkaa, ei vielä pysty kertomaan tyhjentävästi formuloiden todellisesta käytöstä. Laajempi aineisto tarkentaisi kuvaa varmasti. Joka tapauksessa tämäkin aineisto paljastaa jo, että formuloja käytetään. Niiden rooli ja merkitys freestylen kompositiossa tuntuu vaihtelevan: jotkut

⁴⁴² Roopek (02:12-03:52).

⁴⁴³ Ruudolf (35:00-38:52). Asaakaan (41:00-44:40) formuloiden käyttö ei haittaa.

⁴⁴⁴ Aitchinson 1995: 215-226.

⁴⁴⁵ Roopek (02:12-04:32).

käyttävät niitä enemmän, toiset vähemmän.

Palaan tarkastelemaan Pihelin väitteitä freestylen ja formulan suhteesta. Havaintojeni pohjalta esitän, että väitteet eivät kauttaaltaan päde ainakaan suomenkielisessä freestylessa. Pihelin mukaan formulat eivät ole varsinaisesti yksilöllisiä eivätkä traditionaalisia. Yksilöllinen ja traditionaalinen esitetään tässä vastakohtina toisilleen. Mielestäni *yksilöllisen* vastakäsitteeksi sopii kuitenkin paremmin *kollektiivinen*: freestyle-rap on nuori, jatkuvasti elävä ja muuttuva ilmiö, joten on mielekkäämpää puhua yhteisöllisestä kuin perinteisestä⁴⁴⁶. Edelleen Pihel jakaa formulat yksilöllisiin ja traditionaalisiin niiden synnyn kautta. Minusta syntyä olennaisempaa on kuitenkin niiden käyttö: arkipuheessa syntynyt fraasi voi menettää suosionsa ja vastaavasti jokin tietyn henkilön kehittämä fraasi voi levitä muidenkin käyttöön. Olennaisempaa siis on tutkia fraaseja synkronisesti niiden käyttöhetkessä ja -yhteisössä: ovatko ne esityshetkellä kollektiivisessä käytössä vai vain yhteen esittäjään rajoittuvia. Suomenkielistä hiphopia tutkittaessa hyvän kuvan kollektiivisuudesta antaa mielestäni Rapin SM-kisat: jos fraasi on useamman kuin yhden räppääjän käytössä, sen voi sanoa olevan kollektiivinen. Vain yhden henkilön toistamaa fraasia voi sen sijaan pitää (paremman näytön puutteessa) yksilöllisenä.

Edelleen on huomioitava, että vaikka formuloita on mielestäni perusteltua ja hyödyllistäkin luokitella kollektiivisiin ja yksilöllisiin, eivät kollektiivinen ja yksilöllinen ole kuitenkaan varsinaisesti toisensa poissulkevia tai edes vastakohtaisia määreitä. Suullisessa esityksessä sekä yksilöllinen että yhteisöllinen aspekti ovat yhtä aikaa läsnä. Esittäjä valitsee sanansa ja formulansa yksilöllisesti, olivat nämä formulat sitten yleisesti suosittuja tai eivät. Kollektiiviset formulatkin ovat siis tavallaan yksilöllisiä. Kollektiivinen ja yksilöllinen ovat suhteellisia käsitteitä: jokaisessa formulassa on kumpaakin, mutta niiden suhde vaihtelee.

Näiden ajatusten sekä käyttämäni aineiston valossa voin todeta, että suomenkielisessä freestyle-rapissa formulat ovat ensisijaisesti yksilöllisiä. Vaikka lyriikka-aineistosta puuttuu riittävä näyttö, rohkenen haastatteluaineiston valossa esittää, että

⁴⁴⁶ Miellän perinteen eli tradition pitkäkestoiseksi ja hitaasti muuttuvaksi jatkumoksi, jossa tieto välitetään sukupolvelta toiselle. Toisin sanoen traditio sisältää ajallisesti hahmotettuna useita peräkkäisiä sukupolvia. Hiphop sen sijaan on varsin dynaaminen kulttuuri ja iältään hyvin nuori.

riimiformuloissa kollektiivisuutta on enemmän, mikä selittyy esimerkiksi sillä, että suomen kielessä tietyille sanoille on vaikea löytää muuta kuin yksi riimipari. Tähän tosin tuovat helpotusta hiphopin joustavat riimisäännöt. Fraasiformuloissa yksilöllisyys on selvempää. Eräät räppääjät hokevat maneerinomaisesti tiettyä fraasia tai fraaseja. Kyseessä voi olla pelkkä tapa, jota räppääjä ei välttämättä tiedosta, tai etukäteen mietitty ”tavaramerkki”.

Formulan käsitteeseen liittyy freestylen yhteydessä tiettyä problematiikkaa. Formulojen käyttö on traditionaaliin suullisiin perinteisiin verrattuna monessa mielessä poikkeavaa: yleisesti käytettyjä formuloita pitäisi välttää, koska hyvän räppääjän pitäisi olla omaperäinen eikä kliseisiin saisi sortua. Toisaalta yksilöllisten formuloiden liiallinen käyttö, itsensä toistaminen, ei myöskään ole hyvän räppääjän ominaispiirre. Freestyle eroaa muutenkin monessa mielessä niistä genreistä, joita formulatutkimuksessa on yleisesti tutkimuskohteena käytetty.⁴⁴⁷

Formula-käsite voidaan toki määritellä myös uudestaan, väljemmin. Entä jos formula onkin semanttinen tai temaattinen kategoria? Formulaksi voitaisiin mieltää esimerkiksi monet battlesissa yleisesti käytetyt haukkumisteemat kuten vastustajan homoksi haukkuminen tai vastustajan vanhempien pilkkaaminen. Tässä vaiheessa formula kuitenkin lähenisi jo niin vahvasti teeman käsitettä, että siitä tulisi käytännöllisesti katsottuna merkityksetön kategoria. Entä mitä riimin arvaaminen kertoo formuloista? Onko ennalta-arvattava riimi samalla myös riimiformula? Vastaan kieltävästi: ennalta-arvattava ja yleisesti käytössä oleva ovat kaksi eri asiaa.

Freestyle ja formula lyriikka-aineiston valossa

Pyrin poimimaan aineistosta esimerkkejä sekä riimiformuloista että fraasiformuloista. Toisaalta pyrin lyriikka-aineiston näytteiden kautta pohtimaan myös yksilöllisen ja kollektiivisen suhdetta. Kumpi termi kuvaa aineiston formuloja paremmin? Aloitan esityksen näytteellä, joka on poimittu Junon ja Matinpojan battlesta. Näyte on katkelma Junon ensimmäisen osuuden alusta:

⁴⁴⁷ Oral formulaic -teorian ja formulametodin soveltamisen problematiikkaa on pohdittu monessa yhteydessä. Ks. esim. Finnegan 1992a: 69-72, Foley 1988: 109-111.

Lyriikkanäyte 11)

Juno:

- 1) , okei okei , vastas *matin-poi-ka*
 - 2) toi ämsee ei todellakaa mua *voi-ta*
 - 3) kattokaa *vaat-tei-ta* kattokaa *aat-tei-ta*
 - 4) [??] jäbä kestä ees *?kan-dei-ta*
- (01:31:26-01:31:36)

Kuten näkyy, Juno käyttää tässä täysin samaa riimiparia, *vaat-tei-ta* : *aat-tei-ta*, kuin myöhemmässä battlessaan Kajoa vastaan (näyte 8, s. 100-101). Hyvin kiintoisaa on lisäksi se, että myöhemmässä battlessa sama riimipari esiintyy vieläpä täsmälleen samassa kohdassa, osuuden kolmannessa tahdissa, ja myös kielellinen rakenne on melko lailla sama. Kajon battlessa lausuttu versio menee seuraavasti: ”kato vaatteita kato sun aatteita”. Molemmissa on sama verbi käytössä, tosin hiukan eri muodossa. Sama riimipari ei kuitenkaan esiinny Junon muissa osuuksissa eikä lainkaan aineiston muilla räppääjillä. Joka tapauksessa sitä voisi tällä näytöllä varovaisesti nimittää riimi-formulaksi.

Seuraava näyte on Matinpojalta. Se on hänen ensimmäinen osuutensa Junoa vastaan käydystä battlesta. Mainittakoon, että näytteessä on formula-aineuksen lisäksi myös hyvä esimerkki riimin arvaamisesta (tahdissa 10)⁴⁴⁸ sekä riimin pitkästä kertaumajaksosta (tahdit 21-24, yhteensä neljä kertaumaa).

Näyte 12)

Matinpoika:

- 1) , kyl sä tiiät tää on vähä outoo ku vastas *on se-*
- 2) *-pa-ri*⁴⁴⁹ mut silti tääl staffrolla *on le-va-rit*⁴⁵⁰
- 3) , ja ei se haittaa mä voitan tän niin *sa-le-tist*
- 4) , mut se on vaikeet ku on vastassa *ka-ve-ri*
- 5) , kyl sä tiiät jätkä tulee *?pihlik-ses-tä*
- 6) , kyl sä tiiät meitsii ei siit mikää *es-tä*
- 7) , ku mä tulen ja näytän sulle miten *bur-na-*
- 8) *-taan* sä , tajuut , et sä oot *tur-ha vaan*
- 9) , kyl sä tiiät yritän nyt *pu-hu-a*
- 10) , et sä pystyt tän jälkeen must levitellä *hu-hu-* [Juno: ”huhua
- 11) *-a* , aivan vitusti vaikka arvasit *rii-mit*
- 12) , sä pyydät silti biitti *?mult sun bii-siis*

⁴⁴⁸ Huomioitavaa on myös, että kun Juno arvaa ja lausuu päälle Matinpojan riimin, Matinpoika vastaa heti terävästi (”vaikka arvasit riimit”) ja kehittää vastauksestaan myös uuden riimikonstituution *rii-mit* : *bii-siis*. Tässä jälleen uusi merkki tilanteesta elämisen taidosta ja nopeasta dialogista.

⁴⁴⁹ separi = vammainen. *Urbaani Sanakirja*. 2008. <<http://www.urbaanisanakirja.com/>>

⁴⁵⁰ Staffro on Rapin SM-kisojen lava-dj, DJ Staffro. Levari = vinyylisoitin (*Urbaani Sanakirja*. 2008. <<http://www.urbaanisanakirja.com/>>).

13) , kyl sä tiiät mä oon vitusti parempi ku sä
 14) , kyl sä ymmärrät , jos sä tuut ja sä
 15) juokset vaan ympyräs niin ku päätön *ka-na*
 16) , sä oot turhaa kamaa niin ku ?piri ämsee ?*ka-nal*
 17) , mitä vittua yritän nyt , *pu-hu-*
 18) *-a* , ja , *hu-hu-a* , ku meitsi tulee
 19) *ja* , [??] uudestaa mä *se-ti-tän*
 20) , matinpoika vitun kova jätkä *pe-lit-tää*
 21) , ei tarvi *lo-pet-taa* , mä sua *o-pe-tan*
 22) , kyl sä tiiät niin ku , tää jätkä kokeilee
 23) , niin ku *on-ne-aan* , mutta , sul on
 24) , impotenssi- , *-on-gel-ma*
 (01:30:27-01:31:27)

Matinpoika käyttää tässä yhtä riimiparia kaksi kertaa: riimisanat *hu-hu-a* ja *pu-hu-a* toistuvat sekä tahdeissa 9-10 että tahdeissa 17-18. Tätäkin rohkenen pienellä varauksella kutsua riimiformulaksi, vaikka samat riimit eivät muissa Matinpojan osuuksissa esiinnykään. Riimiä kenties silmiinpistävämpää on kuitenkin hänen runsas fraasiformulan käyttönsä: fraasi ”kyl sä tiiät” esiintyy 24 tahdin pituisen jakson aikana yhteensä kuusi kertaa. Määrä voitaisiin nostaa vielä seitsemään, jos mukaan laskettaisiin myös variantti ”kyl sä ymmärrät” (tahti 14). Yhteistä kaikille fraasin kertaumille on se, että ne esiintyvät samassa positiossa, tahdin alussa, ja niitä kaikkia myös edeltää lyhyt tahdinalkuinen hengähdystauko. Huomioitavaa on myös, että Matinpoika ei käytä fraasia lainkaan riiminä, ei edes sisäriiminä. Toisaalta fraasin semanttinen sisältö on varsin vähäinen, mikä tekee siitä hyvin helposti käytettävän ja eri konteksteihin sopivan. Fraasi on näin ollen eräänlainen malliesimerkki perinteisestä formulasta. Fraasin esiintyy myös kaksi kertaa Matinpojan toisessa näytteessä (näyte 1, s. 57-58).

Seuraava näyte kertoo lisää fraasin käytöstä. Se on Ruudolfin ensimmäinen osuus finaalibattlesta, jossa vastassa on Kajo. Fraasien käytön lisäksi huomioitavaa on, että näytteestä löytyy koko aineistoni pisin riimi, yhteensä kuusitavuinen *ve-si-pu-to-us-ta* : *e-si-ru-ko-us-ta* (tahdit 10-11). Näyte osoittaa myös vahvasti Ruudolfin tyylin erityispiirteet: räppääminen on varsin nopeaa, ja rytmillistä vaihtelua, kohotavuja ja tahdinylytyksiä, on paljon.

Näyte 13)
 Ruudolf:
 1) ,, jou sä oot niin ku

- 2) rojal fämili⁴⁵¹ , jengi sulle *ha-joo* , sun
- 3) nimi tuli siitä et naiset suhun ei , *ka-joo*
- 4) , ämsee ruudolf mee takas landelle jotai
- 5) *duu-naa* , mee sun kiesii vaikka *tuu-naa*⁴⁵²
- 6) , jou , eniweis, mä oon nähny ?geit niin ku
- 7) jäbä , vai, gay niin ku biits än
- 8) stails⁴⁵³ jou , sori et mä oon vähä *jääs-sä* , se johtu
- 9) siitä et mä tsiigaan sun naamaa sun nenä oli iha *rääs-sä* jou
- 10) , aloit itkee naama muistuttaa *ve-si-pu-to-us-ta*
- 11) , tuol takahuonees pyysit mult *e-si-ru-ko-us-ta*
- 12) , jou , ja näi se on , sitä saa mitä *ti-*
- 13) *-laa* , ämsee ruudolf ei ikin tuu teille *hi-maan* vaikka su
- 14) äitis lähetti kortteja mua *pyy-si* , jou ja
- 15) jäbä tuol takahuonees jo mun perään *nyyh-ki* koska oot
- 16) mun fani , ja hullu *sel-la-ne* , ämsee ruu-
- 17) -dolf antaa sulle kortin *kel-ta-sen* , mitä sult tip-
- 18) -pu , oliko toi rool loord of te strings⁴⁵⁴ *kort-*
- 19) *-ti* ämsee ruudolf jou mis on ulos-*port-ti*
- 20) käynti jou kattokaa (??) pitää ?sitä *mik-kii*
- 21) näyttäkää tälle jäbälle mis on se *ek-sit-ti*⁴⁵⁵
- 22) , jou , sun pitää lähtee ulos *kä-ve-lee*
- 23) , ämsee ruudolf ei todellakaa sen usko *hä-pei-le*
- 24) , toisin ku sinä sä oot tyhmä et mitä mä *mei-naan*
- 25) sä aloit käyttää huumeit ku mä sanoin doupeimmat⁴⁵⁶ jumala
- 26) *sei-vaa*⁴⁵⁷ , oot mun fani , jou , ja muu-
- 27) -te , jou antakaa mul oli tää
- 28) hyvä läppä⁴⁵⁸ , mä olin sanomas *muu-te* , sä menit hert-
- 29) -sikaan⁴⁵⁹ tekee itsarii ku mä sanoin herttoniemest ikui-*suu-*
- 30) *-tee* , jou , mee takas su ?*la-nei-hi*
- 31) aloit bodaa ku kuulit mun bodaus-*an-the-min*⁴⁶⁰ , mä vaan
- 32) kerron miten toi jäbä mua *fa-nit-taa* , ?toi yritti
- 33) sen tyttöystävää jopa mulle *pa-rit-taa* , jou
- 34) , niinhä se o , jäbä on iha pää; jätkäl
- 35) on hirvee niin ku , halu , emmä tiedä mut
- 36) , ämsee ruudolf , mä oon valmis antaa sulle *vuo-ron*

⁴⁵¹”Rojal fämili” = Royal Family. Suomalainen hiphop-kollektiivi, johon kuuluvat mm. artistit Pikku G ja Skandaali (*Royal Family (yhtye) – Wikipedia*. 2008.

<[http://fi.wikipedia.org/wiki/Royal_Family_\(yhtye\)>](http://fi.wikipedia.org/wiki/Royal_Family_(yhtye)>)).

⁴⁵² Tuunata = viritellä autoa. *Urbaani Sanakirja*. 2008. <<http://www.urbaanisanakirja.com/>>

⁴⁵³ ”Biits än stails” = Beats and Styles -yhtye.

⁴⁵⁴ ”Loord of te rings” viittaa tässä Lord of the Rings -korttipeliin.

⁴⁵⁵ Eksitti = *exit* (eng.) = uloskäynti (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 405).

⁴⁵⁶ Douppi = hyvä. *Urbaani Sanakirja*. 2008. <<http://www.urbaanisanakirja.com/>>.

⁴⁵⁷ Seivata = *save* (eng.) = pelastaa (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 1092).

⁴⁵⁸ Tahdin 26-27 aikana Ruudolf saa yleisöltä raikuvat aplodit ja joutuukin hillitsemään yleisöä: ”antakaa mul oli tää hyvä läppä”. Tästä johtuu tahdin 27 rimikatkos.

⁴⁵⁹ Hertsika = Herttoniemi (Helsingin kaupunginosa). *Urbaani Sanakirja*. 2008.

<<http://www.urbaanisanakirja.com/>>.

⁴⁶⁰ Näytteestä löytyy useita esimerkkejä lyriikan intertekstuaalisuudesta. Ruudolf viittaa näytteessä moneen otteeseen omiin levytettyihin kappaleisiinsa. ”Doupeimmat Jumala seivaa” on Ruudolfin kappale samannimiseltä levyltä. ”Herttoniemest ikuisuuteen” ja ”Bodausanthem” ovat niin ikään saman levyn kappaleita (Ruudolf 2004).

37) , kaikki kuitenkin buuaa sut ulos koska sä oot nii *huo-no*
(02:01:21-02:03:05)

Tässä on malliesimerkki fraasiformulan henkilökohtaisuudesta: Ruudolf käyttää fraasinomaisesti omaa nimeään lyriikan rakentamisessa. Fraasi ”ämsee ruudolf” toistuu näytteen 37 tahdin aikana kuusi kertaa: tahdeissa 4, 13, 16-17, 19, 23 ja 36. Ruudolf käyttää fraasiaan syntaktisesti kahdella tavalla: joko se on alkavan lauseen subjekti (tahdit 13, 16-17 ja 23) tai pelkkä erillinen täytesana, jolla ei ole lausekontekstin kannalta merkitystä (tahdit 4, 19 ja 36). Jälkimmäinen käyttötapa muistuttaa Matinpojan ”kyl sä tiit” -fraasin käyttöä: fraasi ei sido räppääjää temaattisesti, vaan lausetta voi jatkaa haluamallaan tavalla. Toisin kuin Matinpojalla, Ruudolfin fraasilla ei ole vakiintunutta positiota, vaikka yleisin positio onkin tahdin alku. Matinpojan tavoin hän ei käytä fraasiaan riiminä. Fraasi esiintyy myös Ruudolfin aiemmassa näytteessä (näyte 6, s. 98) tiheästi, 28 tahdin aikana seitsemän kertaa.⁴⁶¹

Liiallinen itsensä toistaminen ei kaikkien mielestä ole freestylella hyväksi. Tälle löytyy tukea myös lyriikka-aineistosta. Liiallisesta formulan käytöstä voidaan battlessa näpäyttää. Juuri näin käy seuraavassa näytteessä, joka on niin ikään finaalibattlesta. Kyseessä on Kajon ensimmäinen osuus eli toisin sanoen edellä esitellyn Ruudolfin osuuden jälkeinen puheenvuoro. Koko osuuden liittäminen ei tässä ole tarkoituksenmukaista, joten liitän vain osuuden viimeiset tahdit, joissa Kajo kommentoi Ruudolfin formulan käyttöä:

Lyriikkanäyte 14)

Kajo:

1) , sun kannattais lähtee *jon-nek-ki* ja vittu *toi-sek-si*

2) , sä ?jääät ämsee ruudolf sitä ämsee ruu-

3) -dolf *tä-tä* voi vittu sun nimi on varmaan äm-

4) -see ruudolf *jä-bä* , ou jes , sä

5) sitä hoet vittu , ja mitä sä selität

6) ,, häh , nyt sä tarvit *en-ke-leit*

7) ku sua vastas on näin paha *per-ke-le*

(02:03:33-02:03:53)

⁴⁶¹ Fraasi esiintyy näytteen 7 tahdeissa 4, 10, 13, 18, 22, 26 ja 28. Fraasille on olemassa myös pitempi variantti, ”ämsee ruudolf jou”, johon on lisätty täytesana ”jou”. Pitempi variantti esiintyy näytteen 7 tahdissa 10 sekä näytteen 12 tahdissa 19.

Kajo pilkkaa Ruudolfia juuri tämän liiallisen formulan käytön vuoksi: ”sä sitä hoet”. Pilkka ei ole vain toteavaa, vaan myös varsin ivallista: ”voi vittu sun nimi on varmaan ämsee ruudolf jäbä”. Tässä näkyy battlen raadollisuus: vastustajasta pyritään etsimään esiin heikkoudet ja saatetaan hänet tällä tavoin naurunalaiseksi. Mainittakoon vielä lisähuomiona, että näytteestä löytyy myös käyttöhetkeen terävästi osuva nokkeluus: Ruudolfin uskovaisuuteen viitaten Kajo käyttää kristinuskon tematiikkaa hyväkseen ja väittää olevansa itse ”paha perkele”.

Siirryn käsittelemään formuloiden yksilöllisyyttä ja kollektiivisuutta. Lyriikka-aineisto puhuu vahvasti yksilöllisyyden puolesta: koko aineistosta on itse asiassa hyvin vaikea löytää mitään kollektiiviseen käyttöön viittaavaa. Tarjoan seuraavaksi yhden poikkeuksen, joka on Kosola-nimisen räppääjän battlesta Kasitahtia vastaan, Kosolan toisen osuuden ensimmäiset tahdit:

Lyriikkanäyte 15)

Kosola:

1) otetaa taas uusiks , ruvetaa

2) tsekkaa sul ei ollu mitää läppää *siis-tei*

3) , burnaat tyyliin ku tää paska *dii-tsei*

4) ,, sä et osaa boksaa sä et heitä hyvää

5) *läp-pää* elikkä toisin sanottuna sä et ees osaa *räp-* [Kasit.: ”räppää”]

6) - *pää* ,, nyt sä otat mun sanat sekasi

(01:26:09-01:26:26)

Kosola käyttää riimiparia *läp-pää* : *räp-pää*. Se on sama riimipari, jota Matinpoika käyttää kertaalleen battlessa Junoa vastaan (näyte 1, s. 57-58). Lyriikka-aineistosta löytyy vain hyvin niukasti vastaavia useamman kuin yhden räppääjän käyttämiä riimipareja: esimerkiksi edellä antamistani viidestätoista näytteestä ei löydy yhtäkään Kosolan ja Matinpojan lisäksi. Lisäksi on huomioitava, että kumpikin räppääjä käyttää koko aineistossa tätä riimiparia vain kerran. Voidaanko näin laiha näytön perusteella vielä puhua kollektiivisesta riimiformulasta? Riimiformuloita ei muutenkaan esiinny samalla räppääjällä kahta kertaa enempää. Fraasiformuloiden kohdalla tilanne on vielä selvempi: kukaan aineiston 22 räppääjästä ei käytä samaa fraasiformulaa. Ne ovat henkilökohtaisia, jopa omaan identiteettiin liittyviä, kuten Ruudolfin käyttämä ”ämsee ruudolf”. Joka tapauksessa tämän näytön perusteella voidaan esittää, että suomenkielisen freestylen formulat ovat yksilöllisiä. Aineistostani ei löytynyt riittävää näyttöä formuloiden kollektiivisuudesta. Lisääaineisto voisi toki muuttaa asiaa, mutta

toisaalta 22 räppääjää ja puolitoista tuntia suomenkielistä freestyle-lyriikkaa sisältävä aineisto on jo melko laaja ja luotettava.

Aiemmin mainitusta negatiivisesta suhtautumisesta huolimatta formulan käyttö freestylen kompositiossa on kiistämätön tosiasia: periaatteessa jokaiselta aineiston räppääjältä on löydettävissä jokin lyriikassa toistuva aines. Monilla tällainen toisto on kuitenkin varsin vähäistä⁴⁶². Lisäksi joillakin tämä toistuva aines on kooltaan hyvin pieni, esimerkiksi vain yksi sana⁴⁶³. Nämä seikat saattelvatkin miettimään koko formula-käsitteen merkitystä ja mielekkyyttä. Mikä on formulan mitta? Voiko se olla vain yksi sana? Mikä kertoo, onko toisto todiste formulan käytöstä vai pelkkä sattuma? Mitä ylipäätään voi sanoa formulaksi ja mitä ei? Jätän nämä kysymykset tässä tutkimuksessa avoimeksi, mutta painotan, että ainakin oman aineistoni valossa formulan muoto ja sisältö eivät ole mitenkään yksiselitteisiä määreitä.

6.4. Psykologingvistiikka ja freestylen kompositio

Jatkan edelleen freestylen komposition parissa, mutta siirryn harppauksen lähemmäksi räppääjän omaa ajattelua. Freestyle on vaativa laji, joka kysyy terävää ajattelua ja nopeaa kieltä. Lyriikka on luotava hyvin nopeassa tahdissa riimejä ja temaattisia tavoitteita unohtamatta. Tässä osiossa pyrin selvittämään, miten tuo kaikki on mahdollista. Kurkistan kuvainnollisesti räppääjien pään sisälle ja tarkkailen, mitä siellä tapahtuu freestyle-esityksen aikana. Käytän apunani haastattelujen lisäksi myös lyriikka-aineistoa sekä psykologingvistiikan käsitteistöä ja teoriaa. Psykologingvistiikassa on tutkittu arkipuhetta ja sen suunnittelua ajatusprosessoinnin tasolla. Arkipuheella on mielestäni suora yhteys freestyleen: molemmat tuottavat lausuntahetkellä luotua puhuntaa, tekstiä, jota ei ole etukäteen suunniteltu tai harjoiteltu. Molemmissa improvisoidaan suullisesti ja verbaalisti. Ruudolfkin rinnastaa freestylen arkipuheeseen:

⁴⁶² Esimerkiksi Kajo käyttää toistuvasti fraasia ”mitä hitto” ja ”mitä vittuu”, mutta toistoja on vain muutama: näytteestä 6 löytyy vain yksi tällainen toisto (”mitä hitto” riviltä 14).

⁴⁶³ Aina ei voi puhua edes fraasista, jos kyseessä on vain yksi sana. Juno käyttää toistuvasti sanaa ”todellaki”, jota joissakin tapauksissa myös edeltää sana ”no”. Tämä fraasi löytyy näytteestä 2 riveiltä 4, 10 ja 12, sekä näytteestä 9 tahdeista 6 ja 8. Vielä lyhyempi täytesana on Puolikkaalla. Hän käyttää lyriikassaan toistuvasti sanaa ”okei”, minkä voi todeta näytteen 8 tahdeista 5 ja 16. Onko näin lyhyttä toistuvaa elementtiä kuitenkaan enää mielekästä kutsua formulaksi?

sä vaan räppäilet ja silleen et se on vaan semmost räppäily semmost ajanvietettä semmost niin ku sä istusit jossain heittäsit läppää vaan niin ku ihan mitä mitä päähän sattuu (Ruudolf, 51:20-51:30)

Toki näitä kahta ilmiötä ei silti voi pitää liian läheisinä: freestyle on musiikkia ja puhelaulua, johon liittyy tiettyjä poeettisia vaatimuksia ja tyyllillisiä preferenssejä, joita arkipuheeseen taas ei kuulu. Palauttaakseni mieleen Heikki Laitisen ajatuksen pakon (traditio) ja vapauden (improvisaatio) jatkumosta, voin esittää, että freestylella vaatimukset ja preferenssit edustavat Laitisen mallin traditiota⁴⁶⁴. Toisaalta arkipuheen konventiot muodostavat oman traditionsa, mutta koska vaatimuksia on arkipuheessa huomattavasti vähemmän, on siinä vastaavasti enemmän ilmaisuvaraa ja vapautta kuin freestylella. Joka tapauksessa freestylen ja arkipuheen yhtäläisyydet ovat ilmeiset ja tästä syystä psykolingvistiikan teoria ja metodit sopivat freestylen analyysiin erinomaisesti, kunhan puheen ja freestylen erot pidetään mielessä.

Tähän yhteyteen on hyvä kerrata teoriaosiossa esitellyn psykolingvistisen teorian ydinkohdat: puhetta muodostaessaan puhuja pystyy käsittelemään aktiivisesti vain yhtä intonaatioyksikköä eli muutamaa sanaa mielessään samanaikaisesti. Suunnittelu etenee vaiheittain usealla eri tasolla siten, että viestin peräkkäisiä osia (yksittäisiä sanoja) käsitellään yhtä aikaa eri tasoilla. Ensimmäinen vaihe on viestin generointi, jossa viesti käsitteellistetään. Seuraava vaihe on kieliopillinen enkoodaus, jota seuraa foneettinen enkoodaus eli muuttaminen äänteiksi. Kieliopillisen ja foneettisen enkoodauksen aikana tapahtuu käsiteltävänä olevan sanan hakeminen sanavarastosta, jossa yksittäiset sanat ovat varastoituneet verkoksi sekä merkityksen että äänteellisen samankaltaisuuden puolesta. Hakuprosessissa puhuja poimii sanan sen merkityksen perusteella. Prosessi aktivoi joukon semanttisesti ja foneettisesti samankaltaisia sanoja, joista sopivin lopulta valikoituu. Foneettisen enkoodauksen jälkeen viesti on ns. sisäistä puhetta, joka etenee artikulaattoriin, joka muuttaa sen käskyiksi ääntöelinten lihaksille. Koko prosessi on suurelta osin automaattinen, eikä siihen liity juurikaan tulevan puheen ennakointia.

Ennen kuin menen varsinaiseen asiaan, myönnän vielä, että jatkossa esitettävät ajatukset freestyle-räppääjien ajatusprosesseista eivät ole millään tavalla kiistämättömiä tai aukottomia totuuksia. Pelkästään varsin rajallisen haastattelu- ja lyriikka-aineistoni

⁴⁶⁴ Laitinen 2003.

varassa on mahdotonta saada täysin varmaa tietoa siitä, minkälaisia kognitiivisia prosesseja räppääjän aivoissa todellisuudessa tapahtuu esityshetkellä. Katson kuitenkin, että käytössäni olevat tiedot ovat riittävät esittämään perusteltuja oletuksia asiasta. Psykologivistiikassa esitetyt teoriat ja mallit antavat esitykselleni toisaalta taustatietoa, toisaalta vertailupohjaa, johon havaintojani voi peilata.

Tarkastelen ensin sitä, mikä freestylella vastaa puheen suunnittelun pienintä yksikköä. Chafe nimittää tätä intonaatioyksiköksi, joka hänen mukaansa on englannin kielessä noin neljän sanan mittainen. Harvilahti yhdistää intonaatioyksikön yhteen runonlaulun säkeeseen. Näitä varsin tulkinnallisia määritelmiä hieman täsmällisempi on William Leveltin käsite peruslause. Se on lause tai lauseke, johon sisältyy yksi finiitti- tai infiniittiverbi⁴⁶⁵. Leveltin mukaan ”puhujat eivät suunnittele kuin yhden peruslauseen kerrallaan, vaikka finiittilause sisältäisikin enemmän kuin yhden peruslauseen.”⁴⁶⁶ Lyriikka-aineistoni osoittaa, että yhdessä tahdissa lausutaan keskimäärin yhdestä kolmeen peruslausetta. Toisin sanoen räppääjä suunnittelee ja lausuu erikseen parhaimmillaan kolme peräkkäistä peruslausetta yhden tahdin aikana. Omassa aineistossani yhden tahdin kesto on noin kolme-neljä sekuntia. Minuuttiin mahtuu noin 24 tahtia. Albert Lordin tutkimat guslar-laulajat laulavat kymmenestä kahteenkymmeneen säettä minuutin aikana⁴⁶⁷. Freestyle-räppääjät tuottavat tekstiä siis vielä heitäkin nopeammin. Vertaus antanee aavistuksen siitä, miten nopeasti freestyle-räppääjät joutuvat sanoja ja lauseita prosessoimaan.

Puhumisen suunnittelu on kognitiivisena prosessina hyvin monimutkainen, ja vähintäänkin sama voitaneen todeta freestyle-räppäämisen suunnittelusta. Siksi ei liene yllättävää, että aineistoni pohjalta on hyvin haastava muodostaa mitään yhtä ja yksiselitteistä teoriaa asiasta. Sen sijaan aineisto ja omalta osaltaan myös lähdekirjallisuus antavat pohjaa kahdelle erilaiselle ajatusprosessin selitysmallille, jotka

⁴⁶⁵ Suomen kielessä finiittiverbin eli finiittimuodossa olevat verbin tunnistaa persoonapäätteestä. Myös passiivimuoto lasketaan finiittimuodoksi. Persoonan lisäksi finiittimuoto taipuu tempuksen eli aikamuodon (esim. presens) sekä moduksen (esim. konditionaali) mukaan. Finiittiverbi on lauseen välttämätön osa. Verbin infiniittimuotoihin sen sijaan kuuluvat suomen kielessä infiniitit ja partisiipit. Infiniitivejä ovat esim. A-infiniitit (meluta) ja E-infiniitit (laulaen), partisiipeja taas esim. NUT-partisiippi (laulanut) sekä VA-partisiippi (meluava). Partisiipeilla on luku- ja sijataivutus. (Sananselityksiä. Ison suomen kieliopin termejä. Finiittiverbi. 2005 <http://kaino.kotus.fi/cgi-bin/julk1/termit.cgi?h_id=fCHEHHIDF>, Sananselityksiä. Ison suomen kieliopin termejä. Infiniittimuoto, 2005 <http://kaino.kotus.fi/cgi-bin/julk1/termit.cgi?h_id=iCHEDJFBC>).

⁴⁶⁶ Levelt 1989: 257-258.

⁴⁶⁷ Lord 1960: 17. Lordin mukaan säkeet ovat kymmenen tavun mittaisia.

ovat monella tavoin ristiriidassa keskenään. Riimi on tämän dilemman avaintekijä. Malleista ensimmäisen mukaan 1) riimi prosessoidaan lausuntajärjestyksen määräämässä ajankohdassa eli sitä ei toisin sanoen keksitä etukäteen ennen muita intonaatioyksikön tai peruslauseen sanoja. Toisen mallin mukaan 2) riimi valitaan foneettisten piirteiden perusteella ja prosessoidaan ennen muita peruslauseen sanoja. Käyn seuraavaksi läpi nämä selitysmallit, punnitsen niitä keskenään ja pohdin ratkaisua niiden väliseen ristiriitaan. Sen jälkeen siirryn muihin ilmiöihin, jotka eivät suoranaisesti liity tähän dilemmaan.

6.4.1. Automaatiomalli komposition selittäjänä

Ensimmäinen selitysmalli lähtee Leveltin ajatuksesta, jonka mukaan prosessointi on suurelta osin automaattista eikä sisällä ennakointia: ensimmäinen mieleen kiteytynyt käsite myös enkoodataan ja lausutaan ensimmäisenä. Riimi siis käsitteellistetään, haetaan sanavarastosta, enkoodataan ja lausutaan lausuntajärjestyksen mukaisella kohdalla. Kutsun mallia *automaatiomalliksi*. Käyn seuraavaksi prosessin läpi esimerkin kautta vaiheittain, jotta siitä saa tarpeeksi havainnollisen kuvan suhteessa freestyle-kontekstiin.

Oletetaan kaksi peruslausetta, joiden viimeiset sanat rimmaavat keskenään ja jotka seuraavat toisiaan peräkkäisissä tahdeissa. Pidän nämä lauseet kolmen sanan mittaisina, koska niitä on siten helpompi käsitellä. Peruslause-a on ”mä vähän räppään” ja peruslause-b on ”ja heitän läppää”. Keskityn tässä lähinnä peruslause-b:n prosessointiin. Kun peruslause-a on enkoodattu valmiiksi viimeistä sanaa myöten, räppääjä siirtyy käsittelemään peruslause-b:tä. Leveltin inkrementaaliksi prosessiksi kutsumaan periaatteeseen kuuluu, että viestin peräkkäisiä osia käsitellään samanaikaisesti eri tasoilla. Näin ollen, kun peruslause-a:ta vielä koodataan foneettisesti eli saatetaan ääntelliseen asuunsa, voidaan peruslause-b jo ottaa käsittelyyn syvemmällä tasolla eli se voidaan generoida, käsitteellistää. Kun lauseen osia käsitteellistetään, ne eivät vielä ole varsinaisia sanoja, vaan vasta käsitteitä. Ensimmäisenä peruslause-b:stä siis käsitteellistetään käsite ’ja’, joka siirtyy tämän jälkeen kieliopillisesti enkoodattavaksi. Kun ’ja’ on kieliopillisesti enkoodattavana, voidaan käsite ’heittää’ vuorostaan käsitteellistää, jonka jälkeen se siirtyy kieliopillisesti enkoodattavaksi. Huomataan, että se on predikaattiverbi, joka vaatii asianmukaisen päätteen. Viimeisenä käsitteellistetään

käsite 'läppä'. Prosessissa kieliopillista enkoodausta seuraa foneettinen enkoodaus. Yhdessä nämä kaksi vaihetta ovat kytköksissä räppääjän sanavarastoon, josta tarvittava sana haetaan sen merkityksen perusteella ja siirretään foneettisesti enkoodattavaksi. Olennaista tässä on ensinnäkin se, että myös sana "läppä" haetaan sanavarastosta sen merkityksen perusteella. Räppääjä siis etsii sopivaa sanaa lauseen loppuun. Hän hakee sanaa, jolla voisi ilmaista esimerkiksi puhuvansa asiaa, kertovansa juttua, iskevänsä tarinaa tms. Hän myös tarvitsee heittää-verbille sopivan objektin, joka parhaalla tavalla ilmaisisi tämän ajatuksen. Tähän tarkoitukseen hän valitsee sanan läppä partitiivimuodon, joka valinnan jälkeen enkoodataan foneettiseen muotoon "läppää". Toinen olennainen seikka on, että "läppää"-sanon foneettinen enkoodaus on koko kognitiivisen prosessin viimeinen osa. Muut lauseen sanat on jo sitä ennen enkoodattu ja osa lauseen alusta on jopa mahdollisesti jo lausuttu. Automaatiomalli siis toisin sanoen olettaa, että sana "läppää" on valittu semanttisin perustein sopimaan oman lauseensa osaksi ilmaisemaan ajatusta läpän heittämisestä. Sitä ei siis ole valittu sen takia, että se rimmaa peruslause-b:n sanan "räppään" kanssa. Rimmaaminen on tapahtunut jonkinlaisen automaation kautta: räppääjä on onnistunut ikään kuin automaattisesti valitsemaan rimmaavan sanan ilman, että hänen olisi sitä tarvinnut ennalta miettiä äänneasun kannalta.

Löytyykö tälle selitysmallille tukea aineiston puolelta? On totta, että näkemys riimin löytämisen automaatiosta tulee esiin joillakin haastateltavilla. Kun kysyn Ruudolfilta, mitä hän ajattelee lausueessaan freestylea, hän vastaa, että se on melko automaattista toimintaa eikä siinä ole aikaa pohtia. Jos sanat eivät tule automaattisesti, on pulassa. Juno taas kertoo, että freestyle on niin vankasti selkäytimessä, että riimejä ei tarvitse juuri miettiä. Yleensä riimi löytyy, sillä suomen kielessä eivät sanat lopu kesken.

joko mä mietin et ohhoh räppäänpä hyvin tai sit mä mietin et huhhuh et räppäänpä huonosti tai sit m- voi olla et mulla e- vitsi nyt nyt mul on hyvä riimi päässä et ehkä mä mietin jotai samal ku niit juttui tulee et se on ?kyl aika sellast automaattist toimintoo oikeesti et ei siin niin ku mitää ehitä sillee hirveesti pohtii tai pitää mitää neuvonpitoo et kyl se, joko se tulee sielt automaattisesti tai sit sä oot sillee öy äy böö⁴⁶⁸ (Ruudolf, 30:11-30:44)

⁴⁶⁸ Viimeiset sanat ovat epämääräistä ääntelyä, jolla Ruudolf kuvastaa epäröintiä ja takeltelua.

emmä ees toisaalt ikin ees mieti koska se vaan on sillee niin ku niin kovast tullu jo sillee selkäytimее asti se juttu et toisaalt voi keksii melkeen riimin ku riimin silleen periaattees johonki asiaan jos sä keksit jonku riimin niin mitä todennäkösimmin suomen sanat ei lopu keske et ei keksi siihe jotai riimii vaik vaik se oiski huono riimi mut ei sitä varmaa yks laini eteenpäi ehkä on kelattu ainaki batle riimis et jos joku dissaa pahasti ja sä oot se kuka on seuraava niin sul on aina aikaa miettii ees joku alotus sillee läppä siihen et mitä sä sanot (Juno, 15:23-16:00)

Jodarok taas kertoo ”ajattelevansa riimipareissa”, millä hän mitä todennäkösimmin tarkoittaa kahden peräkkäisen samaan riimiin päättyvän rivin tai tahdin jaksoa. Tällaisen yksikön prosessoinnista hän kertoo, että ensimmäisen rivin alussa hän ei vielä tiedä, mikä kyseisen rivin päättävä riimi on. Toisesta rivistä hän taas toteaa, että sen tehtävä on yhtäältä pysyä asiassa ja toisaalta rimmata ensimmäisen rivin kanssa.

maa ajattelen niin ku riimipareissa hyvin pitkälle et sen niin ku ennen sitä ku saa alotat sanoa jotain riviä niin saa mietit niin ku millä sä alotat ja sitten niin kun siihen sen rivin perään loppuun tulee joku sana johon niin ku sit siinä mitä ma en tiä missä vaiheessa se ajatus niin ku reaali ajassa menee tässä mut sitte niin ku ku sä oot sanonu sen ensimmäisen rivin ja sen tavallaan se sanan mihin se loppuu niin sit sen toisen rivin tehtävä on keksiä siihen niin ku joku asian puolesta järkevä ja sitten siihen riimiin menevä juttu et se on niin ku se jatkuva pyöritys mikä siinä myllää päässä et ainakin niin kun miten mulla se menee et em maa niin ku sillon ku ma alotan sen ekan rivin niin ei tiedä että mikä se niin ku se riimaava sana tulee olemaan kun taas sitte tokan rivin tehtävä on niin ku pysyä asiassa mutta pystyä niin ku keksimään se riimi siihe (Jodarok, 04:04-05:05)

Jodarokin selityksestä ei kuitenkaan vielä selviä toisen rivin päättävän riimisanan kohtalo. Keksiikö hän sen etukäteen vai tuleeko se kenties automaattisesti? Kun kysyn häneltä, onko hänellä ensimmäisen rivin lopussa jo mielessä toisen rivin tuleva riimi, hän vastaa seuraavasti:

no yleensä ei et sit tietenki on semmosia niin ku valmiita toimivia juttuja ja sit on sellasia maneereja jotka niin ku tulee niin ku tavallaa ettei pole tyhjää (Jodarok, 05:09-05:42)

Jodarok ei siis ”yleensä” ajattele riimisanaa etukäteen, ainakaan jos etukäteen ajattelulla tarkoitetaan edellisen rivin tai tahdin aikana tapahtuvaa ajatusprosessia. Poikkeuksena tähän hän mainitsee ”valmiit jutut” ja ”maneerit”. Näillä hän luonnollisesti tarkoittaa omia henkilökohtaisia formuloitaan eli ”trademark-heittoja”, kuten yksi hänen

formulalle antamansa nimitys kuuluu⁴⁶⁹. Toisaalta Jodarokin puhe tarjoaa myös esimerkin siitä, miten formulat vaikuttavat kompositiossa: väitteen, jonka mukaan formulat ovat mielessä ennen muita sanoja, voi katsoa tukevan käsitystä siitä, että formulat helpottavat kompositiota.

Voidaanko automaatiomallin paikkansapitävyyttä perustella lyriikka-aineiston perusteella? Edellä totesin, että räppääjien ajatusprosessi on hyvin nopea: aikaa on vain vähän ja puhetta pitäisi tulla paljon. Silti monet räppääjät onnistuvat tehtävässä erinomaisesti. Jotkut saavat ujutettua riveihinsä myös sisäriimejä eli sanottua mahdollisesti jopa kaksi riimiä yhden tahdin aikana. Toisaalta riimikatkoksiakin tulee hyvin vähän. Tällainen nopeus yhdistettynä vaivattomuuteen synnyttää kieltämättä vahvan vaikutelman suunnittelun automaattisuudesta: räppääjät ovat niin kehittyneitä taidossaan, että riimejä ei tarvitse miettiä. Ne vain tulevat.

6.4.2. Ennakointimalli komposition selittäjänä

Siirryn nyt toiseen selitysmalliin, jonka esittely on hyvä aloittaa Erik Pihelin ajatuksista. Hänen mukaansa riimittely on kaikista vaikein tehtävä freestyle-tekstiä tuottaessa. Niinpä ”riimi täytyy aina ajatella pikemmin etuajassa kuin tunnustella rytmin mukana”. Pihel perustaa väitteensä tunnetun freestyle-räppääjän, Supernaturalin, haastatteluun, jossa tämä kertoo ajattelevansa freestylessa seuraavaa kolmea riviä jo ennen kuin ensimmäinen on edes lausuttu loppuun.⁴⁷⁰

Toinen selitysmalli siis lähtee oletuksesta, jonka mukaan räppääjä miettii riimin etukäteen ennen lauseen muita osia. Tämä edellyttää, että riimisana tai -sanat valitaan foneettisin perustein, sillä rimmaaminen liittyy sanan äänteisiin, ei merkityssisältöön. Toisin sanoen riimisanojen foneettinen enkoodaus tapahtuu jo hyvin varhaisessa vaiheessa ja ohjailee tavalla tai toisella koko prosessia. Kutsun tätä *ennakointimalliksi*. Selvennyksen vuoksi tämäkin malli on syytä käydä läpi esimerkkitapauksen kautta. Käytän myös tässä yhteydessä pohjana ja pontimina Leveltin terminologiaa ja mallia, vaikka hänen mallinsa ei olekaan täysin yhdenmukainen ennakointimallin kanssa.

⁴⁶⁹ Jodarok (06:52-07:26).

⁴⁷⁰ Pihel 1996: 262.

Vertailukelpoisuuden vuoksi käytän tässä esimerkissä samoja peruslauseita kuin ensimmäisellä kerralla. Keskityn tässä yhteydessä niin ikään enemmän jälkimmäiseen peruslauseeseen. Oletetaan siis, että kun peruslause-a on enkoodattu loppuun, siirrytään prosessoimaan peruslause-b:tä. Koska peruslause-a loppuu sanaan ”räppään”, ryhtyy räppääjä nyt miettimään, mikä sana rimmaisi tämän kanssa. Toisin sanoen hän hakee sanavarastostaan foneettisin perustein sopivaa riimiparia sanalle ”räppään” ja päätty lopulta sanaan ”läppää”. Valinnan jälkeen räppääjä alkaa prosessoida koko peruslause-b:tä eli palaa tavallaan sanajärjestyksessä taaksepäin. Toisin sanoen räppääjä alkaa rakentaa lausetta riimisanan eteen, täyttää riimiä edeltävää tyhjiötä lähtien liikkeelle käsitteestä ’ja’. Voidaan olettaa, että prosessi etenee tästä eteenpäin suurin piirtein Leveltin mallin mukaisesti. Kysymysmerkiksi jää edelleen kuitenkin se, mitä sanalle ”läppää” tapahtuu, kun käsitteitä ’ja’ sekä ’heittää’ aletaan prosessoida. Tähän en osaa antaa tyhjentävää vastausta, sillä tietoni ihmisaivojen toimintamekaniikasta eivät ole riittävät. Mikäli Leveltin esittämää inkrementaalisuuden periaatetta pidetään edelleen relevanttina, voidaan asiasta tehdä kuitenkin vain yksi rationaalinen johtopäätös: äänneasultaan valmiiksi enkoodattu riimisana (”läppää”) varastoituu tai siirtyy hetkellisesti johonkin talteen, kun peruslauseen aiempia osia aletaan työstää. Rajallisten tietojeni varassa minun on mahdoton sanoa, mihin sana varsinaisesti tallentuu, koska Leveltin malliin ei tällaista talletusvaihtoehtoa sisälly. Joka tapauksessa on oletettava, että on olemassa jokin ”paikka”, jokin aktiivinen tila, johon sana siirtyy ja josta se voidaan automaattisesti palauttaa, kun muut sitä edeltävät sanat on enkoodattu valmiiksi. Leveltin mallista ei juuri löydy ehdokasta sanan tai sanojen säilömispaikalle, joten mikäli ennakointimallia pidetään totuudellisena, pitäisi Leveltin mallia tältä osin korjata⁴⁷¹. Toisaalta myös psykolingvistiikassa vallitseva nykykäsitys sananhakuprosessista on ristiriidassa ennakointimallin kanssa.

Ennakointimalli on siis jo lähtökohdiltaan yhteensopimaton psykolingvististen mallien kanssa. Entä löytyykö sille tukea tutkimusaineistostani? Voidaanko haastatteluista tai lyriikka-aineistosta poimia esiin seikkoja, jotka puoltaisivat näkemystä? Kuten jo aiemmin kävi ilmi, ainakin Erik Pihel ja Supernatural ovat selvästi tämän mallin

⁴⁷¹ Yksi hatara, jo lähtökohdiltaan ristiriitainen ehdokas Leveltin mallissa voisi tosin olla substanssi, jota Levelt nimittää ”sisäiseksi puheeksi”. Ongelmana on kuitenkin, että inkrementaalin säännön mukaan sana siirtyy sisäisestä puheesta automaattisesti artikuloitavaksi. Se ei siis jää odottamaan puheen muita komponentteja. (Levelt 1989: 8-13, 24-28).

kannalla⁴⁷². Jotain tähän viittaavaa voidaan aistia myös Roopek:n seuraavasta kommentista, vaikkei se olekaan sisällöltään täysin yksiselitteinen. Roopek:n mukaan freestylessa ajatus kulkee puheen edellä. Mielessä saattaa olla vain yksi sana, jolla tarinaa viedään eteenpäin:

friistaili on monesti sitä et sä sä oot koko aja edellä s- sen edellä et mitä sä sanot et sä mietit jo seuraavaa läppää tai seuraavaa sanaa et sulla saattaa olla vaan yks sana ja sä sanot sen sanan ja sit sun pitää paikkaa sitä sanaa sillee et tehä sitä tarinaa samal ni ja tota niin, se on semmost jatkuvaa rakentamista (Roopek, 42:22-42:42)

Ei ole täysin selvää, tarkoittaako Roopek ”yhdellä sanalla” nimenomaan riimiä vaiko vain mitä tahansa sanaa ja voisiko hänen kuvaamansa ”paikkaaminen” olla yhdistettävissä ennakointimalliin, jossa riimin keksimisen jälkeen ”paikataan” sitä edeltävä tyhjä tila. Matinpojan puhe on sen sijaan selkeämpää ja tukee lisäksi varsin osuvasti ennakointimallia. Kun kysyn häneltä, mitä hän ajattelee räpäteessään freestylea, hän vastaa:

varmaa sitä et et, mikä on hauskaa tai sillee mikä on kiinnostavaa, ja sit samalla et et mikä on se riimi tai et miten mä saan nää sanat tohon riimiin kiinnostaval taval ja ennalta arvaamattomalla tavalla (Matinpoika, 16:28-17:11)

Matinpoika siis miettii samaan aikaan sekä sisältöä että riimiä. Tässä on jo selkeä ero automaatiomallin tapaan hahmottaa ajatusprosessi: riimi ei tule Matinpojalle automaattisesti, vaan sitä pitää miettiä samalla, kun pohtii lauseen semanttista sisältöä. Äänneasu nousee siis käsitteiden rinnalle. Erityisen kiinnostava on lause: ”miten mä saan nää sanat tohon riimiin”. Se antaa olettaa, että riimi on jo kiteytynyt (ts. foneettisesti enkoodattu) mieleen ja ”nämä sanat” pitää saada sovitettua sen yhteyteen (eli sen eteen). Toisin sanoen Matinpojan puheesta saa kuvan, että riimi ja lauseen muu asiasisältö (”nämä sanat”) ovat erillisiä komponentteja, joiden yhteensovittaminen on vaativa tehtävä. Kokonaiskuva on kuitenkin vielä melko hämärä, joten kysyn Matinpojalta, tuleeko hänelle ensimmäisenä mieleen riimi, ennen muita sanoja. Hän

⁴⁷² Näiden lisäksi tukea löytyy myös baskien bertsolaritza-runoperinteen tutkimuksesta. Gorka Aulestian (1995: 32-33) mukaan bertsolari-runoilijat miettivät ensin rivin päättävän riimin ja vasta sen jälkeen sitä edeltävät sanat. Tekniikalla on jopa oma nimi baskin kielessä.

vastaa myöntävästi: ”kyl mä sanosin et niin se menee”⁴⁷³. Tiedustelen häneltä edelleen, tuleeko seuraavan rivin riimisana mieleen jo edeltävän rivin aikana. Myös tähän Matinpoika vastaa myöntävästi: ”kyl ja sit keksii siihen niin ku sen teksti”⁴⁷⁴. Näin Matinpoika tulee kuvanneeksi melko kirjaimellisesti ennakkointimallin toimintakaavan: rivin päättävä riimi enkoodataan ensin ja sen jälkeen ”keksitään siihen teksti” eli täytetään riville riimiä edeltävä tyhjä tila. Matinpoika antaa kuitenkin riimin prosessoinnin ajankohdasta ristiriitaista tietoa, sillä hän vielä jatkaa selvennöstään:

niin ku sanottu sä heität sen riimin sit se alkaa se toka laini sitte
mahollisimman sii alussa kannattas niin ku keksii se seuraava riimi ja sitte
jos menee liian pitkälle ni sit vaa vetää sen laininki pitkäks keksii jotai
yllättävää, jatkaa sitä jollain toisel taval (Matinpoika, 18:49-19:14)

Tässä Matinpoika siis kuvailee, mitä voi tehdä, jos riimi ei tulekaan heti mieleen: rivin eli ”lainin” voi venyttää pitkäksi. Ilmeisesti tämä tarkoittaa, että riviä voi jatkaa vielä tahdin rajan ylikin. Samassa yhteydessä Matinpoika kuitenkin puhuu myös riimin keksimisen ajankohdasta: hänen mukaansa se kannattaa keksiä heti rivin alussa. Edellä hän kuitenkin myönsi, että riimi keksitään jo edeltävän rivin aikana. Lausuntojen ristiriitaisuus voi olla merkki siitä, että ajankohta vaihtelee. Tosin pidän tätä jälkimmäistä lausuntoa hieman luotettavampana, koska sen Matinpoika muotoilee kokonaan itse eikä vain pelkästään vastaa myöntävästi minun esittämäni otaksumaan. Ristiriitaisuus tuntuu kielivän ainakin siitä, että näin tarkkoja ajatusprosesseja on vaikea käsitteellistää ja pukea sanoiksi. Myös Asan puheesta välittyy ristiriitaisuus – tai ainakin siitä voi poimia viitteitä kumpaankin edellä esittämäni selitysmalliin. Asa kuvailee mielenkiintoisesti seuraavan riimin miettimistä ”hengenvetovaiheeksi”:

kaikist parhaat friistailit ainaki ittellä se että vaikka tietää et täs kohassa
yleensä vetäis henkee ja alkaa miettiä sitä niin kannattaa heittää vielä sitä
lausetta pidemmälle se riimi tulee sieltä aina kuitenkin sillee et mul on se
semmonen vaihe niin ku että siin vaihees ku mä kuulen että nyt nyt mä
voisin rimmaa tän johonki sanaan niin se on semmonen tavallaa aika
pysähdys vaihe siin vaihees ku sä mietit että mihin tää sana rimmaa niin se
on sulle semmonen hengenveto vaihe tavallaa ja sitte tota siin sä tiedät jo
että mihis tän jälkeen sit mennään jos sä tavallaan pysäytät ajatuksen sillee
että sä kerran annat sen mennä mut sitte ku sä pidät sen koko aja juostessa

⁴⁷³ Matinpoika (17:11-17:22). Oma kysymykseni kuuluu tarkalleen ottaen seuraavasti: ” voit sä sanoo jotenki et sulle tulee se riimi heti ekana mieleen sit sä vasta mietit sen niin ku”.

⁴⁷⁴ Matinpoika (18:02-18:41). Oma kysymykseni on tarkalleen ottaen seuraava: ”et sul on eka laini joka päättyy näin johonki sanaan niin sit sä sillen jo tiedät ku sä viä niin ku sanot sitä lainia et sä tiedät jo et - - tiedät jo sen seuraavan riimin”.

niin mä uskon et se on paras tapa et antaa vaan sen ajatuksen mennä koko ajan miettii sitä että mihi se tarina menee ja niit riimeit tulee kuitenkin sinne nii (Asa, 20:58-21:44)

Yhtäältä Asa siis kertoo riimin miettimisen olevan pysähdys- tai hengenvetovaihe, mikä tuntuu tukevan enemmän ennakoitumallia. Toisaalta hän kuitenkin toteaa, että on parempi viedä lausetta vielä pidemmälle ja ”riimi tulee sieltä aina kuitenkin”. Tämä taas tuntuu pikemminkin sopivan automaatiomalliin. En takerru ristiriitaan, vaan pohdin sen sijaan Asan puhetta hengenvedosta. Vaikka hän käyttääkin sanaa kuvainnollisesti, hiukan varoen (”semmonen hengenvetovaihe tavallaan”)⁴⁷⁵, on mielestäni sanan valinnalle löydettävissä syy. On nimittäin houkuttelevaa tulkita, että Asa viittaa sanoillaan aitoon hengenvetotaukoon. Räppäämiseenhän luonnollisesti kuuluu puheen lomassa säännöllisiä, lyhyitä hengenvetotaukoja, jotka omalta osaltaan luovat siihen rytmiä. Hyvin tyypillinen, kenties kaikilla räppääjillä esiintyvä hengähdysvaihe on riimisanan jälkeen, seuraavan tahdin alussa⁴⁷⁶. Juuri tähän kohtaan Matinpoikakin viittaa: riimi kannattaa keksiä rivin alussa, muuten rivi voi mennä pitkäksi. Asan voidaan siis tulkita viittaavan samaan kohtaan kuin Matinpojan, mutta toki tulkinta on hyvin spekulatiivinen. Joka tapauksessa Asa mainitsee pysähdysvaiheesta vielä, että sen aikana tietää jo, mihin ollaan menossa. Tämän voi tulkita melko varmasti viittaavan siihen, että riimin keksiminen tehdään jo etukäteen, ei automaattisesti. Riimin keksimisen myötä myös lauseen sisältö hahmottuu ja näin samalla ikään kuin paljastuu, mihin kerronta seuraavaksi etenee.

Olen edellä käsitellyt haastateltavieni suoria kommentteja räppäämisen aikana tapahtuvasta ajatusprosessista. Kommentit ovat olleet enimmäkseen varsin tulkinnallisia, jopa ristiriitaisia, ja siksi niiden todistusarvo suuntaan tai toiseen on jokseenkin kyseenalainen. Kuten sanoin freestylen poetiikan yhteydessä, räppääjien kielenkäytössä sana ’riimi’ ei ole yksi riimisana vaan laajempi kokonaisuus. Tämän vuoksi on vaikea määrittää, mitä he oikeastaan tarkoittavat, kun he puhuvat ”seuraavasta riimistä” tai ”riimin keksimisestä” tai miten he käsittävät heille esitetyn

⁴⁷⁵ Vertauskuvalujuus ja lyyrisyys ovat Asan puheelle tyypillisiä piirteitä, myös arkisista asioista puhuttaessa. Hän esimerkiksi kuvaa freestylea ”aalloilla tanssimiseksi” ja räppääjä toimii freestyle-tilanteessa hänen sanojensa mukaan ”löylykauhana”. (Asa, 00:00-00:24, 07:00-08:12).

⁴⁷⁶ Valitettavasti aineistossani ei ole lainkaan Asan räppäämistä, joten en voi tietää, miten hän sijoittaa hengenvetotaukonsa räppäämisen lomaan.

kysymyksen, jossa käytetään näitä sanoja⁴⁷⁷. Haastatteluista löytyy kuitenkin myös muunlaisia viitteitä räppäämisen suunnitteluun, nimenomaan sellaisena kuin ennakoitumalli sen hahmottaa. Yksi tällainen on jo aiemmin käsittelemäni, freestylen kompositiota koskeva aiheenvaihtumisen tendenssi: puheenaihe voi vaihtua, mikäli sopivaa riimiä ei senhetkisestä aihepiiristä löydy ja rimmaava sana pitää hakea toisaalta. Kuten Juno asian ilmaisee, kerronta voi ”karata käsistä” ja aihepiiri vain ”laajenee ja laajenee”⁴⁷⁸. Ilmiöllä on mielestäni myös selkeä yhteys niin ikään jo aiemmin mainittuun kerronnan ongelmaan: syvälinen kerronta on vaikeaa ja saattaa helposti ajautua ”viihteen puolelle”. Tässäkin on käytännössä kyse aiheen vaihtumisesta. Roopek:n mukaan taitavankin räppääjän on välillä haastavaa pysyä aiheessa. Kerronta voi välillä lipsua.

sä voit joutuu välii laittaa jotain jotain läppää mikä on vähän sinne päin tai menee vähän toisil raiteille mut sit periaattees jos sä saat pitää sen ajatuksen kasassa nii sä voit palata siihen ja sanoo sen sun pointin niin et räppääminenhan semmonen semmonen tota ni kertomisen muoto et sielt tulee hirveesti tekstii et lopulta, lopult siä voi olla aika paljo semmosta ylimäärästäki (Roopek, 49:04-49:31)

Pidän todennäköisenä, että kaikki nämä ilmiöt – aiheessa pysymisen vaikeus, ”viihteen puolelle” harhautuminen ja se, että freestyle-tekstissä on ”paljon ylimääräistäkin” – viestivät siitä, että riimi johdattelee tavalla tai toisella räppääjän ajattelua. Riimi ajaa räppääjän vaihtamaan puheenaihetta, tekemään kerrontahyppyjä⁴⁷⁹. Koska tekstissä on pakko olla riimejä, saattaa kerronta välillä kulkeutua johonkin vähemmän olennaiseen täytesanailuun, tarinan kannalta ylimääräiseen. Sisältö, merkitys ja tarinan kuljettaminen ovat siis jossain määrin alisteisia riimille eli toisin sanoen riimin prosessointi, sen foneettiset kvaliteetit ovat etusijalla. Tämä ei kuitenkaan ole sovitettavissa automaatiomallin hahmotustapaan, jonka mukaan foneettinen käsittely tulee vasta koko prosessin lopussa.

⁴⁷⁷ Haastatteluja tehdessäni en vielä tiedostanut tätä ongelmaa: käsitin sanan ”riimi” eri lailla kuin haastateltavani. Minulle riimi tarkoitti lähinnä riimisanaa tai kahta keskenään rimmaavaa sanaa. Vasta viimeisten haastattelujen kohdalla aloin ymmärtää käsitteen tulkintaerot. Jos olisin tiennyt asian etukäteen, olisin pystynyt suuntaamaan ja erittelemään kysymykseni paremmin ja sitä kautta mahdollisesti saamaan myös tarkempia vastauksia.

⁴⁷⁸ Juno (36:17-36:42).

⁴⁷⁹ Erik Pihel (1996:255-256) toteaa, että freestylella narratiivista yhdenmukaisuutta tärkeämpää on kyky vaihtaa puheenaihetta ja ilmaista erilaisia tyylejä. Vaikka hänelle aiheenvaihdos siis onkin osoitus kyvystä, ei merkki riimin keksimisen vaikeudesta, on selvää, että hänenkin mukaansa se kuuluu olennaisesti freestyleen.

Mainitsen vielä muutamia lyriikka-aineistosta poimimiani seikkoja, jotka näyttävät tukevan ennakointimallia. Ensinnäkin suomi on kieli, jossa sanat eivät yleensä rimmaa luonnostaan. Toki hiphopissa vain vokaalien täytyy rimmata, mutta suomessa on vokaalejakin kahdeksan. Näiden erilaisia peräkkäisiä yhdistelmiä on kymmeniä eikä näin ollen ole kovin todennäköistä, että kaksi sattumanvaraisesti valittua sanaa rimmaisivat keskenään. Vielä epätodennäköisempää rimmaaminen on silloin, kun sanoja ei ole valittu sattumanvaraisesti, vaan ne esiintyvät lauseissa, joissa ne sopivat merkitykseltään täydellisesti lause- ja asiayhteyteen – tai lauseissa, joissa ne ovat ainoa merkitykseltään mielekäs vaihtoehto lause- ja asiayhteyteen. Lyriikka-aineistosta löytyy joitakin esimerkkejä tällaisista lauseista ja riimeistä. Tarjoan yhden esimerkin. Juno räppää eräästä tummaihoisesta laulajasta seuraavasti: ”*se on todellaki liian surkee / ihonväri sillä jäbäl on ruskee*”. Toisen lauseen päättävä sana *ruskee* sopii täydellisesti lause- ja asiayhteyteen, koska puhe on tummaihoisen laulajan ihonväristä. Suomen kielessä ei ole montaa ihonväriä kuvaavaa adjektiivia ja omien tietojeni mukaan vain yksi, *ruskee*, rimmaa vokaaleiltaan sanan *surkee* kanssa. Hyvin vahvasti näyttää siltä, että sanan *ruskee* rimmaaminen ei ole sattuman tulosta: sattuman todennäköisyys on tässä tapauksessa aivan liian pieni. Edelleen on epämielekäästä ajatella, että Juno olisi jälkimmäistä lausetta miettiessään valinnut puheenaiheen, laulajan ihonvärin, miettimättä lainkaan riimiä ja että lauseen päättävä sana olisi vain sattumalta osoittautunut riimiksi. Paljon mielekkäämpää ja todennäköisempää on, että hän valitsi puheenaiheen, laulajan ihonvärin, jotta voisi sitä kautta käyttää rivin lopussa sanaa *ruskee*. Näin ollen näyttää siltä, että foneettisesti enkoodattu riimi on ollut mukana lauseen suunnittelussa jo hyvin varhaisessa vaiheessa.

Psykolingvistiikassa on perinteisesti kiinnitetty paljon huomiota puheessa ilmeneviin virheisiin, takelteluihin ja sanamuunnoksiin. Näiden avulla voidaan saada arvokasta tietoa puheen suunnittelusta.⁴⁸⁰ Myös freestylella tapahtuu jonkin verran virheitä. Itseäni kiinnostaa eräs tietynlainen virhetyyppi, josta löytyy aineistostani muutama esimerkki. Virhe koskee riimisanaa, joka on jollakin tavalla kielipiillisesti virheellinen tai muuten huonosti valittu. Annan esimerkiksi Puolikas-nimisen artistin rapista: ”*sun henki haisee pahalta / sä muistutat enemmän ämsee kanalta*”. Tässä Puolikas pilkkaa battle-vastustajaansa vertaamalla tätä naispuoliseen hiphop-artisti MC Kanaan. Valittu

⁴⁸⁰ Ks. esim. Levelt 1989: 214-222, 318-351.

sanamuoto on kuitenkin kieliopillisesti virheellinen; sen pitäisi olla partitiivi ”kanaa”. Oletan, että Puolikas on päätyntä virheelliseen muotoon, koska se rimmaa edellisen rivin kanssa. Näyttää hyvin epätodennäköiseltä, että Puolikas olisi ensin enkoodannut sanan ja lauseen kieliopillisesti ja vasta sitten foneettisesti: silloinhan virhettä ei olisi tullut. Niinpä on melko ilmeistä, että foneettinen enkoodaus on edeltänyt kieliopillista – tai ainakin se on prosessissa ollut etusijalla.

Kerättyäni todisteita ennakoitumallin puolesta palaan vielä lopuksi automaatiomallin yhteydessä lainattuihin Ruudolfin ja Junon sitaatteihin (s. 164-165). Itse asiassa myös niistä (yllättävää kyllä) löytyy viitteitä ennakoitumallin suuntaan. Vaikka Ruudolf esittääkin suunnittelun olevan automaattista, hän kuitenkin kuvailee ajatuksenkulkuaan seuraavasti: ”vitsi nyt nyt mul on hyvä riimi päässä”. Tällainen ajatushan sotisi jyrkästi automaatiomallin periaatteita vastaan: riimiä ei voi olla ”päässä” etukäteen. Samaten Juno, joka kertoo keksivänsä ”riimin kuin riimin”, tulee sanoneeksi, että varmaankin ”yks laini eteenpäi ehkä on kelattu”. Myös tämä tuntuu istuvan paremmin ennakoitumallin yhteyteen: yksi laini eli rivi voidaan suunnitella eteenpäin (tai ainakin rivin päättävä riimi). Niinpä näistäkään kommentteista ei voi varmasti sanoa, kumpaa mallia ne lopulta paremmin tukevat.

Edellä esitettyjen todisteiden valossa asetun kannattamaan ennakoitumallia, sillä monet mainitsemani ilmiöt ovat ristiriidassa automaatiomallin olettamusten kanssa ja ennakoitumalli selittää freestylen ajatusprosessin selkeämmin ja kiistattomammin. Väitän, että monet esittämäni ilmiöt eivät olisi mahdollisia, jos riimisanan foneettinen enkoodaus olisi vasta koko prosessin viimeinen vaihe. Sen täytyy päinvastoin olla jollain tavalla primaarinen tehtävä, joka määrittää koko lauseen suunnittelua. Rohkenen jopa väittää, että riimisanan foneettinen enkoodaus saatetaan tehdä jo ennen kuin se peruslause, johon riimisana kuuluu, otetaan edes käsittelyyn. Freestylella monet tahdit ja rivit sisältävät useamman kuin yhden peruslauseen. Pidän täysin mahdollisena, että riimin foneettinen enkoodaus voi edeltää koko muun rivin suunnittelua riippumatta siitä, miten monta peruslausetta siihen kuuluu. Tähän olettamukseen en pysty työni puitteissa kuitenkaan paneutumaan tarkemmin.

Joka tapauksessa automaatiomallin hylkääminen tarkoittaa samalla sitä, että myös Leveltin esittämä puheen suunnittelun kaava, johon koko automaatiomalli perustuu, on

todettava jossain määrin puutteelliseksi. Leveltin mukaan puheen suunnitteluun ei sisälly juurikaan tulevan puheen ennakkointia. Arkipuheessa tämä saattaakin pitää paikkansa, mutta mielestäni freestyle-rap osoittaa varsin selvästi, että tulevan puheen ennakkointi on mahdollista. Ongelmana psykolingvistiikassa onkin se, että tutkijat ovat keskittyneet lähinnä arkikieleen ja sen suunnitteluun pohtimatta muunlaisia konteksteja. Arkipuheessa on tärkeää ilmaista asia selkeästi niin, että viestin vastaanottaja ymmärtää viestin merkityksen. Kielelle voi kuitenkin asettaa muunkinlaisia tavoitteita: runoudessa kielen äänneasu, soljuvuus ja kuulokuva voidaan asettaa etualalle merkityksen ja ymmärrettävyyden kustannuksella. Toinen heikkous Leveltin mallissa onkin sanojen äänneasu. Freestyle-rap osoittaa, että sanat voidaan hakea sanavarastosta foneettisin perustein, ja lisäksi tietyn sanan (riimin) foneettinen enkoodaus voi edeltää suunnitteluprosessin muita tapahtumia. Väitteeni pohjaksi esittämät todisteet eivät kuitenkaan ole vielä kovin kantavia⁴⁸¹. Tarvittaisiinkin lisää psykolingvististä tutkimusta freestyle-rapin parissa, jotta asiaan saataisiin lisää selvyyttä ja jotta käsitykset riimien suunnittelusta kirkastuisivat.

On myös jätettävä mahdollisuus muunlaisille selitysmalleille ja komposition rakentamistavoille. En voi esimerkiksi olla varma siitä, onko riimin foneettinen enkoodaus todella koko peruslauseen suunnittelun ensimmäinen vaihe vai edeltääkö sitä jonkinlainen lauserunon summittainen generointi. Rajallisen aineistoni avulla tällaisia kysymyksiä ei pysty selvittämään. Toisaalta Matinpoika toteaa, että komposition suhteen on ”varmaan monta eri tapaa tehdä”, kaikilla on eri tyyli ajatella⁴⁸². Eri ihmiset saattavat siis suunnitella ja toteuttaa freestyle-lyriikkaansa hieman eri tavalla. Suunnittelu saattaa myös olla hieman erilaista eri kerrontatyyleissä (vrt. kerrontarakenteen mallit). Automaatio- ja ennakkointimalli eivät välttämättä selitä kaikkea.

6.4.3. Muita huomioita freestylen kompositiosta ja suunnittelusta

Seuraavaksi siirryn sellaisiin räppäämisen suunnittelun ilmiöihin, jotka eivät suoraan liity edellä käytyyn selitysmallikiistaan. Teoriaosiossa totesin, että monologeissa

⁴⁸¹ On esimerkiksi varsin kyseenalaista, voidaanko haastateltavien puheita omasta räppäämisestään ylipäänsä pitää tarpeeksi luotettavina tai analyyttisinä. Oman puheen suunnittelu on puheenaiheena vaikea: monikaan ei tällaisia asioita yksinään tule mietiskelleeksi.

⁴⁸² Matinpoika (18:19-18:41).

puheen on havaittu jakautuvan peräkkäisiin epäröivän ja sujuvan puheen jaksoihin. Epäröivien jaksojen aikana aivot keskittyvät tiedonhakuun ja tulevan puheen suunnitteluun (makrosuunnittelu), sujuvassa puheessa vähemmän kuormittaviin asioihin (mikrosuunnittelu). Sujuva puhejakso on suunniteltu edellisen epäröivän jakson aikana. Geoffrey Beattie on laskenut epäröivän ja sujuvan puheen sykliksi 21,88 sekuntia, mutta hän tosin toteaa, että syklin pituus vaihtelee puhekontekstista riippuen.⁴⁸³

Koska freestyleenkin kuuluu miettimistä ja suunnittelua, jopa tarkempaa suunnittelua kuin arkipuheessa, jakautuu sekin epäilemättä epäröiviin ja sujuviin jaksoihin. Koska se on luonteeltaan täysin erilaista kuin arkikeskustelu, on Beattien mainitsemien syklienkin pituus siinä varmasti erilainen. Resurssisyydestä tämän tutkimuksen yhteydessä ei valitettavasti ole mahdollista analysoida freestylen suunnittelusyklejä tarkemmin. Tyydyn raottamaan asiaa haastatteluaineiston kautta.

Epäröinti, takeltelu ja virheet kuuluvat freestyleen olennaisesti. Kuten aiemmin on todettu, ne jopa tietyllä tavalla todistavat, että freestyle on freestylea. Junon mukaan hyvät räppääjät pystyvät räppäämään sujuvammin, mutta kuten Roopek sanoo, kukaan ei ole niin hyvä, että voisi välttyä takeltelulta, ”pykimiseltä”⁴⁸⁴. Niinpä esimerkiksi Juno myöntääkin, että räppäämiseen tulee väkisinkin pieniä taukoja; se ei ole vain yhtä katkeamatonta putkea.

totta kai ei ihmise aivot oo niin nopeet et jos biitti on vaik viis minuuttii pitkä et sä muka keksit koko ajan ellet sä oo tarpeeks hyvä siin tietys asias et tottakai siin joutuu miettii sitä miten miten se menee ja mitä sä sanot ni sit siin tulee niin ku väkisinki välil semmosii kohtii et ei pysty oikee keksii - - - nii sillee et o pakko esim pitää joku pieni hengähdystauko sillee et siin o vaik kolme sekuntii siin välis sillee et nopee sä keksit siihe jonku jutun et se ei oo vaa semmost yht putkee et minkä pystyy tekee sillee vaik viis minuuttii putkee, tai no on tietenki sellasiiki jotka sen voi tehä mut mut aika harvinaist (Juno, 03:00-03:42)

Myös freestylea, kuten arkipuhettakin, jaksottavat siis peräkkäiset makro- ja mikrosuunnittelun vaiheet. Vaikka olenkin edellä osoittanut, että freestylella riimin voi käsitellä tai ”suunnitella” jo etukäteen, makrosuunnittelun tasolla freestyle ei kuitenkaan nähdäkseni juuri eroa arkipuheesta. Toisin sanoen freestylea ei suunnitella

⁴⁸³ Levelt 1989: 126-129, Beattie 1983: 32-55.

⁴⁸⁴ Roopek (25:73-28:06).

käsitteellisellä, temaattisella tasolla kovin pitkälle, kuten ei suunnitella arkipuhettakaan. Seikka tulee esiin monessa haastattelussa. Esimerkiksi battle-tilanteessa vastustajan vuoron aikana räppääjällä on periaatteessa erinomainen tilaisuus suunnitella omia sanomisiaan. Tästä huolimatta suunnittelu ei kuitenkaan etene kovin pitkälle. Matinpoika toteaa, että hän ei mieti kovin montaa ”lainia” eli tahtia eteenpäin, ehkä yhden tai kaksi⁴⁸⁵. Ruudolf kertoo battle-tilanteesta tapahtuvasta suunnittelusta valaisevasti: vastustajan vuoron aikana ehtii miettiä oman puheenvuoronsa alun, mutta miettimisellä ei kuitenkaan ”pötkitä pitkälle”. Liian tarkoin suunniteltu rap kuulostaisi vain turhan työstetyltä – tässä korostuu jälleen näkemys, jonka mukaan freestylen pitää syntyä juuri esityshetkessä ja elää tilanteen mukana:

kylhän siin sen ajan ehtii miettii et mitä se toinen räppää sillee että kyl mä nyt yleensä jonku alun siis jos mä en mitää alotust siin ajas mieti ni joko sit mä oon tosi hyvis fiiliksis et iha sama ei mun tarvi miettii et täält tulee tai sit mä oon vaa niin jäässä et mä yritän liikaa miettii et mä yritän liikaa miettii et mil mä alotan mil mä alotan ja sit sit ?mul menee koko juttu ohi ja sit mä oon vaa sillee ööääöö ts ts⁴⁸⁶ ja sit mä oon iha jäässä et tota kyl mä niin ku s- siihen et kyl siin jotai ehtii miettii mutta tavallaa ei sil miettimiselläkää pitkälle pötkitä koska sit ku sä ?alat räppää nii sit sul ei o hirveesti aikaa enää miettii et jos sul ei oo vaa sellane varmuus ja hyvä fiilis ni sit sit sit se ei mee hirvee hyvin tai sit se kuulostaa semmoselt valmiiks työstetylt (Ruudolf, 34:09-35:00)

Kiinnostavasti Ruudolfin kommentista näkee myös, miten tärkeää räppäämisessä on oma itsevarmuus ja tunnetason vireys: hänen mukaansa ne ovat jopa tärkeämpiä kuin räppäämisen suunnittelu. Itsevarmuus tuli jo aiemmin esiin freestyle-taitojen opettelemisen ja ylläpitämisen yhteydessä. Ruudolf puhuu tässä battlesta, mutta sama etukäteissuunnittelun vähäisyys pätee myös tarinamuotoiseen freestyle-kerrontaan. Ruudolfin mukaan tarina yleensä ”kannattelee itse itseään” ja ”seuraava riimi liittyy edelliseen”⁴⁸⁷. Asa taas toteaa, että mitään suunnitelmaa ei edes ole: vain ensimmäiset sanat on mietitty etukäteen, ei mitään kokonaista puheenaihetta. Tai jos onkin, siinä ei välttämättä pysyt. Alkusanojen jälkeen räppääjä on oman mielikuvituksensa varassa. Asa itse pitää kliseiden viljelyn sijaan tavasta keksiä spontaanisti tarpeeksi mielikuvituksellisen aihe, jotta sen kanssa riittää haastetta. Tässä hän tarjoaa esimerkiksi sukeltamisen Stora Enson öljykanisteriin:

⁴⁸⁵ Matinpoika (17:22-18:02).

⁴⁸⁶ Epämääräistä ääntelyä, jolla Ruudolf kuvastaa epäröintiä ja takeltelua.

⁴⁸⁷ Ruudolf (30:55-32:18). Riimi tarkoittanee tässä kahden tahdin peräkkäistä jaksoa. Vrt. s. 82.

siis se lähtee aina ei se koska ei siin oo mitään suunnitelmaa et tavallaan sun pitää vaan sitä päättää et mitä sä sanot ekana et jos sä haluat sanoo omast nimest jotain niin mä veikkaan et jää aika lyhyeen mut sit jos sä heität heti itelle hyvän porkkanan ekal lauseel että sä vaan päätät että, sukellat tällä suke- sukellat saman tien stuura enson⁴⁸⁸ johonki öljykanisteriin niin tota se menee sä puhut ittes semmosee tilanteeseen heti et siin ihmiset alkaa näkemään jotain kuvii ympärillä tai jotain että jos alottaa sillä omalla oman jengin nimellä ja sil kotipaikkakunnalla niin sä oot heti aika lukossa siitä et ne sä ne sä sanot muutenki aina sielä jossain välissä niin tota, ää se on mu- mulle oikeestaan vaan semmonen et siihen tarvii yhen yhen semmosen piristysruiskeen että itteki innostuu siitä joku ajatus että jaksaa puhua koska, o- loputtomiin voi todellakin räppää (Asa, 18:35-19:29)

Kommentin kautta voi nähdä jälleen yhden syyn sille, miksi freestylella puheenaiheet vaihtuvat niin tiheästi: suunnittelu-aikaa on vain vähän. Aihetta ei siis ehdi suunnitella pitkälle, mutta toisaalta tarkka suunnittelu ei myöskään ole tarkoituksenmukaista. Toinen tärkeä syy aiheen vaihdolle on tietenkin riimi. Kuten aiemmin on todettu, riimin takia freestyle-kerronta voi välillä ajautua sivuraiteille tai siihen voi tulla toissijaista, ylimääräistäkin tekstiä.

Roopek:n mukaan suurin osa freestylesta onkin melko ”yksäriä” eli tylsää ja yksinkertaista, mutta toisaalta parhaimmillaan hyvä räppääjä voi ”pistää ihan mitä tahansa”⁴⁸⁹. Ruudolfin kuvailee asiaa jokseenkin samalla tavoin: yleensä riimit ovat melko yksinkertaisia, mutta välillä ne voivat tulla ”ihan ulkoavaruudesta”. Ruudolf esittääkin, että suurin piirtein 70 prosenttia hänen omasta räppäämisestään on rutiinia, ”harmaalla alueella” – loppu on sitten jotain muuta.

välil se ei oo niin kummallist jos ne on vähä kämäsempää juttuu et kai- et tavallaan ne on niin helppoi sanoi jotka rimmaa ja sit ne o iha jotai normi juttui no okei et kuka vaa olis voinu keksii noi mut sit niinä hetkinä ku son jotai ihan tuolt ulkoavaruudesta jos son täydellisen nokkelaa täydellinen läppä nii lyhyes ajas väännetty nii sit sä oot itekki et huhhuh mist toi tuli ja ne on ihan hienoi hetkii ne o iha siistei mut ei se ain- useimmiten se on suurimma- ?se ?on seiskyt prosenttii se on semmost harmaat semmost ankeet se rutiini ha- siis semmost vähä et ää nää on kuultu ja sit tiät sä sit ku se vaa on semmost tavallaan sit välillä on ankeempii aikoi sit välil taas jos o se on myös niin ku jos sul on tosi hyvä fiilis on tosi sellanen haippi⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ ”Stuura enso” = Stora Enso (metsäteollisuusyritys).

⁴⁸⁹ Roopek (02:12-03:52).

⁴⁹⁰ Haippi = *hype* (eng. substantiivi) = mainostus, ylimainonta; ylimainostettu tuote t. henkilö. (Hurme, Pesonen & Syväoja 1990: 575).

olo et jes mä oon joku maailman valtias nii kyl ne niin ku riimitki tulee sitä mukaa oikeesti mut jos on taas jotenki itsetunto vähä alhaal ja vähä tällee ni e- ei ne riimitkää tuu nii hyvin et siihen liittyy sellanen henkinen vireys siis ihan täysin et sillee et sanotaa et jonain päivinä jos nyt ku mä en oo harjotellu enää friistailii mut jos mul olis joku iha tosi haippi mul o sellanen tosi semmonen vekkuli olo ni tiät sä mä pystyn räppää paremmin ku ikinä aikasemmin mut sit useimmite jos mä oon tälläsel normi⁴⁹¹ tuulel ni sillee mä kuvittelen et emmä voi ku ?mu ois pitäny harjotella tai mitä vaa ja sit se on aika semmost perus jauhantaa iha semmost keskiverto jampan räppi friistailia että ei ei se on semmost harmaata seiskyt prosenttii ajasta mulla ainaki (Ruudolf, 32:28-34:01)

Jälleen kerran Ruudolf korostaa myös tunnetason merkitystä. Ei olekaan mitään syytä olettaa, että hän olisi väärässä. Hänen puheistaan välittyy elävästi, että ihminen ei ole mikään tasokasta ja virheetöntä puhetta tai freestyle-riimittelyä tuottava automaatti: myös tunteet vaikuttavat aivojen toimintaan ja luovuuteen. Entä mitä sitten on Ruudolfin nimeämän ”harmaan alueen” ulkopuolella? Hän itse kuvailee, että riimit tulevat sellaisena hetkenä kuin ”ulkoavaruudesta”. Tästä voi päätellä, että kyseessä on hedelmällinen luovuuden tila, jossa syntyy paljon tuoreita ajatuksia ja sanallisia ideoita. Myös muut haastateltavat puhuvat tällaisesta tilasta. Roopek kertoo joskus pääsevänsä tietynlaiseen ”virtaan” tai ”uusille vesille”. Asa taas puhuu ”pyhästä tilasta”, jossa riimit vain valuvat alitajunnasta. Tällaisessa tilassa tuotettu freestyle saa kuuntelijatkin hiljaiseksi. Hänen kommentistaan välittyy myös, että ”pyhän tilan” saavuttaminen vaatii vuosien kokemusta:

mummest parhaimmillaan se on sitä et sä kokeilet uusii vesii ja sillee niin ku pystyt elämään tilanteessa ku tilanteessa ja tuoda ittestäs uusii puolii ja sitte i- itekki sillee niin ku joskus pääsee semmosee ikään ku virtaan et sä voit niin ku vähä ulkopuolelki tsekkaa no huh huh mitä läppää et sillee se on parhaimmillaan sitä (Roopek, 06:05-06:27)

tietenkin näkee että joku sankari on liekeissä⁴⁹² jos huomaat että tää niin ku valuu vaan sen päästä eikä [loppua?] oo tulossa ja sitte alkaa menee niin pitkälle että tulee jo niin ku tuplariimejä⁴⁹³ elikkä kaks kaks rimmaavaa sanaa edellises lauseessa niin se tietää tavallaan että sillon on itte siinä aika pyhässä tilassa että on on räpäny varmaan viistoista vuotta jo ja ne kaikki on jossain tuol päässä ja ne vaan valuu alitajunnasta osuu kohalleen niin tota, se on semmonen puhtauden tila kans mitä ei ei ei

⁴⁹¹ Normi = normaali. *Urbaani sanakirja*. 2008. <<http://www.urbaanisankirja.com/>>.

⁴⁹² Liekeissä = innostunut, huumassa.

⁴⁹³ Asan ”tuplariimi” tarkoittaa, että samassa tahdissa on kaksi riimiä (sisäriimi ja standardipositioinen riimi).

haluu ku kuunnella että sitte ei kukaa haluu puhua sen jälkeen (Asa, 09:18-09:53)

6.4.4. Lyriikka-aineisto ja freestylen ajatteluprosessi

Viimeiseksi käsittelen räppääjän ajatusprosessia lyriikka-aineiston valossa. Heti alkuun on todettava, että pelkkä lyriikka-aineisto ei pysty aukottomasti selittämään, kumpi esittämistäni ajatteluprosessin malleista, automaatio- vai ennakointimalli, on lähempänä totuutta. Koska ennakointimalli on kuitenkin jo aiemmin todettu selitysvoimaisemmaksi vaihtoehdoksi, pyrin tässä yhteydessä tarjoamaan muutamia melko painavia, ennakointimallia puoltavia esimerkkejä freestyle-lyriikasta. Lisäksi selitysmallikiistan ohessa puutun myös muutamaa muuhun freestylen ajatusprosessia koskevaan huomioon.

Aluksi pari huomiota peruslauseiden suunnittelemista koskevista hypoteeseistani. Olen arvellut haastatteluaineiston perusteella, että yksi mahdollinen ajankohta, jolloin räppääjä suunnittelee seuraavan riimisanansa, voisi olla tahdinalkuinen hengenvetotauko. Luonnollisesti samaan ajankohtaan kuuluu myös koko riimisanan sisältävän peruslauseen suunnittelu. Hengähdystauko on yleensä hyvin lyhyt, reilusti alle sekunnin. Tahtitranskription mukaiset näytteet (lyriikkanäyte 6 ja siitä eteenpäin) osoittavat tahdinalkuisen hengähdysten varsin yleiseksi: karkeasti arvioituna noin vajaa puolet tahdeista alkaa hengähdystauolla. Niin ikään rytmillisessä vaihtelussa (kohotavuissa ja tahdinylytyksissä) vastaava hengähdystauko voidaan usein löytää tahtirajan läheisyydestä. Yleisesti ottaen näyttää siltä, että hengähdystauot tyypillisesti jakavat lyriikan eheisiin, kokonaisiin kielellisiin yksiköihin – juuri niihin, joita Chafe kutsuu intonaatioyksiköiksi, Levelt peruslauseiksi. Toisin sanoen hengähdystaukoa seuraa yleensä yksi kokonainen peruslause. Tämä huomio sopii varsin hyvin hypoteesiini: hengähdystauon aikana suunnitellaan sitä seuraava peruslause riimeineen. Tyypillisesti riimisanana on myös peruslauseen päättävä sana, vaikka lauserajan ylittäviä säkeenlylyksiä esiintyykin. Niin ikään esitin hypoteesin, jonka mukaan räppääjä pystyy suunnittelemaan riimisanansa usean peruslauseen päähän etukäteen. Usein tahdin aikana lausutaankin monta erillistä peruslausetta ja riimisanana tulee vasta tahdin lopussa.

Näytteistä löytyy useita esimerkkejä tästä⁴⁹⁴. Jätän kuitenkin hypoteesien käsittelyn tähän, sillä lyriikka-aineisto ei riitä totuuden selvittämiseen.

Siirryn esittämään lisäesimerkkejä havainnoista, jotka tukevat ennakointimallia. Koska aineistoni koostuu lähes yksinomaan battleista, ennakointimallia tukevia puheenaiheen vaihtoksia on vaikea poimia esiin. Battle-lyriikassa ei nimittäin välttämättä ole mitään kunnollista, kiinteää puheenaiheita, vaan pelkästään lyhyitä, peräkkäisiä sutkautuksia, punch lineja. Kuitenkin monessa kohdin voi havaita, että peräkkäiset lauseet eivät sisällöllisesti liity yhteen millään loogisella tavalla. Niitä sitoo ainoastaan yhteinen riimi ja mahdollisesti jokin liitossana, konjunktio tai vastaava. Lauseet ovat toisin sanoen inkoherentteja. Tässä Junon lyriikasta poimittu esimerkki inkoherenssista:

Lyriikkanäyte 16)⁴⁹⁵

Juno

- 1) , meitsi *tie-tää* ?sä vittu *vie-dään*
 - 2) no todellaki todellaki meitsi vittu *vie*
 - 3) *tän* okei sä oot täällä *vie-lä* , no
 - 4) katotaan et sä et todellakaa tätä *tie-dä* mä en
 - 5) *sie-dä* su vitun , paskaa *tyy-li-ä*
 - 6) , sul ei oo jäbäl mitää vitu levy-*myyn-ti-ä*
- (01:51:49-01:52:03)

Näytteen lauseet liittyvät vain löyhästi toisiinsa. Tärkeimpänä siteenä näyttää olevan riimi. Esimerkiksi lause ”sä et todellakaa tätä tiedä” on irrallinen muusta kontekstista ja sen merkitys jää muutenkin hämäräksi. Vielä battle-lyriikkaa selkeämmin inkoherenssi välittyy Rapin SM-kisojen ensimmäisen kierroksen soolo-osuuksista, joissa räpätään tuomariston antamasta aiheesta. Seuraavassa Virtapiirin soolo-osuus, aiheena sähkö:

Lyriikkanäyte 17)

Virtapiiri

- 1) ,, tsekatkaa kaikkii *tei-tä*

⁴⁹⁴ Esimerkiksi Ruudolfilla, joka on jo todettu nopeaksi räppääjäksi, on tyypillisesti enemmän kuin yksi peruslause tahdia kohden. Tämän näkee mm. näytteestä 13 (s. 156-158), jonka 37 tahdissa on yhteensä 62 finiitti- tai infiniittiverbin sisältävää peruslauseita. Näin esimerkiksi tahdeissa 31-33 on seitsemän peräkkäistä peruslauseita: ”aloit | bodaa | ku kuulit mun bodausanthemin | mä vaan kerron | miten toi jäbä mua fanittaa | ?toi yritti | sen tyttöystävää jopa mulle parittaa jou”. Myös Matinpojalla on monta esimerkkiä useamman kuin yhden peruslauseita tahdista. Esimerkiksi näytteen 12 (s. 155-156) tahdeissa 7-8 on yhteensä viisi peruslauseita: ”ku mä tulen | ja näytän sulle | miten burnataan | sä tajuut | et sä oot turha vaan”.

⁴⁹⁵ Näyte on katkelma kokonaisesta osuudesta Junon battlesta Kajoa vastaan. Kokonainen osuus löytyy sivuilta 100-101 (lyriikkanäyte 8).

- 2) , te ootte mun painajaisis pelkkii *en-tei-tä*
 - 3) , *en tei-tä* vaa syytä koht teil on vaa *läh-tö*
 - 4) koska nyt ?ku virtapiiri nyt pauhaa pelkkä *säh-kö*
 - 5) , se on parast vään-töö ?katso koho-*koh-ta* te ootte
 - 6) pelkkii alaikäsi huorii mä pystyn nyt *hoh-taa*
 - 7) , mä oon parempi ku ykskää sähke missää *e-nää*
 - 8) , mä isken kanveesiin kukaan ei enää yhtää teist *he-rää*
 - 9) , pystyn vetää parempaa ja tarkempaa niin ku *ai-*
 - 10) *-na* mut huomaa mä ?otan bätles joku teist on *vai-*
 - 11) *-naa* , ?nä teinit ?pelkästi alai; alaikäsi
 - 12) *spe-de-jä* okei ?noni vittu kohta *me-ne-mää*
 - 13) ,, ⁴⁹⁶
 - 14) ,, okei
 - 15) sanotaa edellee mä oon sama vanha *kaa-pe-li*
 - 16) , okei te joudutte lukee lapset viä *aa-pe-lii*
 - 17) , mä oo vaan sähkönen ku kukaa *muu* , heitän vaa
 - 18) ??? enemmän myöskin *tun-tuu* ja alkaa
 - 19) *muut-tuu* , yhtä vaa *pe-li-tys* , eli säh-
 - 20) -köst on aihe mut ei oo mikään enää *se-li-tys*
 - 21) , mä vittu vaikutan jokaiseen vaa ?*tei-ni* ,
 - 22) okei huomaat tää on mun *hei-nii* ?teille mä haluan *fei-mii*
 - 23) , mä ?haluu taistella aina ja teitä *vas-taa*
 - 24) , annan sähköiskui teiä *vat-saan*
 - 25) , ja tää on vaa pelkästää okei jätkä *kuo-li*
 - 26) , meinaan mul on ollu taattuu antaa teille sähkö-*tuo-*
 - 27) *-li*
- (01:16:29-01:17:36)

Virtapiirin lyriikassa on selvästi inkoherenssia. Hän räppää nopeasti, mutta samalla varsin epäselvästi: kaikista sanoista ei saa kunnolla selvää. Monet lauseista ovat epätäydellisiä, kömpelöitä tai virheellisiä, kuten ”mä oon parempi ku ykskää sähke missää enää” tai ”mä oo vaan sähkönen ku kukaa muu”. Myös aiheessa pysyminen tuottaa Virtapiirille välillä vaikeuksia. Esimerkiksi jakso tahdistaa 8 tahtiin 12 ei sisällöllisesti liity annettuun aiheeseen. Näiden heikkouksien sijaan Virtapiiri kuitenkin onnistuu riimittelyssä: koko osuudessa ei ole oikeastaan yhtään riimikatkosta. Monet riimisanat vieläpä liittyvät annettuun aiheeseen: sähkö, kaapeli, sähkötuoli. Niinpä on mielekkäintä tulkita asia siten, että riimin suunnittelu ohjailee Virtapiirin ajatusta. Muu lauseen suunnittelu on vasta toissijaista ja siitä syystä monet lauseet jäävät sisällöltään hieman ontuviksi. Esimerkiksi lauseissa ”ja tää on vaa pelkästää okei jätkä *kuo-li* meinaan mul on ollu taattuu antaa teille sähkö-*tuo-li*” ei tunnu olevan riimin lisäksi

⁴⁹⁶ 13:n ja 14:n tahdin kohdalla Virtapiiri lopettaa räppäämisen hetkeksi, mutta päättää sitten vielä jatkaa, koska dj ei ole vielä katkaissut taustabiittiä.

mitään kunnollista koherenssia tai logiikkaa. Vertailukohteeksi annan Kotka-nimisen räppääjän soolo-osuuden, jonka aiheena on Rapin SM-kisat.

Lyriikkanäyte 18)

Kotka:

- 1) , kysees o räbin äs äm skabat⁴⁹⁷ ,
 - 2) , jotkut siä mulle koittaa *nau-raa* mut ,
 - 3) mä tuu laittaa teidät ??? , vittu *hau-taa* ja
 - 4) , sä vittu *lau-ra* , oot nii *lau-ta* et oi-
 - 5) -keest hei , mä voin näyttää tät siks-*päk-*
 - 6) *-kii*⁴⁹⁸ , te vitun läskit voitte lähtee *äk-kii* takas
 - 7) sinne ??? koska , mä alan teille , friis-*tail-aa-maa* , mä tuun
 - 8) *stai-laa* ?mä tän ?paikkaa mä tuu *lait-ta-maa* , iha
 - 9) uutta *rii-mii* , mä voi vetää kokonaist
 - 10) *bii-sii* vittu ihan , friistailina koska ,
 - 11) , aiheena on räpin äs äm *ki-sat*
 - 12) , mus ei oo mitää *vi-kaa* , siel o helppo nauraa
 - 13) mut tulkaa tänne *la-val-le* vittu mä laitan teiät *la-van*
 - 14) *al-le* sille *ta-val-le* , ettei teil oo
 - 15) *ja-koo* te voitte lähtee iha rauhas *pa-koo* tääl-
 - 16) -tä , pistäkää nyt sit fiilist *kat-*
 - 17) *-too* ku ootte tänne asti tullu *kat-too* näit
 - 18) skaboja , siel on keskari *pys-tys-sä*
 - 19) , mut emmä nää tääl laval *yh-tä-kää*
 - 20) jäbää haha , ei teil oo mitää
 - 21) , tsäänssei⁴⁹⁹ tulla tätä jäbää vastaa kos-
 - 22) -ka , meitsi tuo , tänne sitä
 - 23) fiilistä , sä oot siinä vaa inise-
 - 24) -mässä ja „ mä jea pa pa
- (01:05:55-01:07:02)

Myös Kotkalla on lyriikassaan samankaltaista inkoherenssia. Hänen lausuntansa on tosin selkeämpää ja vaikka hänenkin lauseensa ovat välillä kömpelöitä⁵⁰⁰, ovat ne kuitenkin keskimäärin yhtenäisempiä kuin Virtapiirillä. Erona on kuitenkin se, että kun Virtapiiri pysyy vielä melko hyvin annetussa aiheessa, ei Kotka pysy aiheessa oikeastaan ollenkaan. Hänen lyriikkansa ei liity aiheeseen millään tavalla, vaikka hän mainitseekin (kontekstista irrallaan) Rapin SM-kisat kahdesti. Sen sijaan puheenaihe pysyttelee battle-lyriikalle tyypillisen itsekehun ja uhoamisen ympärillä. Lauseet seuraavat kuitenkin välillä toisiaan varsin epäjohdonmukaisesti, ilman mitään loogista sidettä: ”mä tuu laittaa teidät vittu *hau-taa* ja sä vittu *lau-ra* oot nii *lau-ta* et oikeest hei

⁴⁹⁷ Skaba = kilpailu, ottelu. *Slangi.net*. 2008. <<http://koti.mbnet.fi/joyhan/index.html>>. ”Räbin äs äm skabat” = Rapin SM-kisat.

⁴⁹⁸ Sikspäkki = vatsalihakset. *Urbaani Sanakirja*. 2008. <<http://www.urbaanisanakirja.com/>>.

⁴⁹⁹ Tsäänssi = mahdollisuus. *Urbaani Sanakirja*. 2008. <<http://www.urbaanisanakirja.com/>>.

⁵⁰⁰ Esimerkiksi tahdit 8 ja 14.

mä voin näyttää tät siks-*päk-kii*”. Kuitenkin Kotka onnistuu Virtapiirin tavoin riittäilyssä varsin hyvin. Riimejä on tiheässä, ja koko osuudessa on vain yksi riimikatkos, sekin vasta lopussa (tahdit 20-24). Näin ollen myös Kotkan näyte houkuttelee tulkitsemaan, että riimin suunnittelu on ollut koko ajatteluprosessin määräävä elementti.

Siirryn puhumaan riimisanan leksikaalisesta valinnasta. Puhuin edellä lausekontekstin ja rimmaavuuden yhtäaikaisesta todennäköisyydestä tahdin tai rivin päättävän sanan osalta. Annoin esimerkiksi Junon riimiparin, joka käsitteli ihonväriä. Tarjoan seuraavaksi muutaman lisäesimerkin. Seuraava katkelma on Kajon 3. kierroksen battlesta Junoa vastaan:

Lyriikkanäyte 19)

Kajo

1) mä voin / sa-

2) -noo et koht sua ei enää , paljo *nau-ra-ta* mä pistän

3) sut kiljuu ku teräsbetonin *lau-la-ja*

(01:54:43-01:54:49)

Katkelma sisältää kaksi riimiin päättyvää lausetta. Riimisanoina ovat *nau-ra-ta* ja *lau-la-ja*. Kuvitellaan tilannetta ennen viimeistä lausuttua sanaa: jälkimmäisen lauseen rakenne edellyttää viimeiseksi sanaksi kuin-lausekkeen pääsanaa, substantiivia. Asiayhteys taas vaatii lauseen loppuun jotain heviyhtye Teräsbetoniin liittyvää ja samalla jotain, joka kiljuu. Esimerkiksi ”rumpali” sopii huonosti, koska viittaus kiljumiseen jäisi täyttymättä. Näin ollen paras mahdollinen sana on laulaja, ja se myös rimmaa hiphop-poetiikan mukaan täydellisesti. On kuitenkin hyvin epätodennäköistä, että rimmaaminen on pelkkää sattumaa. Tarjoan vielä lisätueksi kaksi katkelmaa Ruudolfin lyriikasta:

Lyriikkanäyte 20)

Ruudolf

1) , jou , mitä *ka-si-tah-ti* , pelaat

2) ittes kaa niin ku joku *pa-si-ans-si* . . .

(01:437-01:49:42)

Lyriikkanäyte 21)⁵⁰¹

Ruudolf

1) . . . mä tarvi mitää

2) *ki-ro-sa-no-ja* , mä tipautan sut ulos ja sen jäl- / -keen

3) käännytän sut kertomal sulle *i-lo-sa-no-maa*

(01:40:24-01:40:30)

Näyte 18 sisältää lauseen ”pelaat ittes kaa niin ku joku pasianssi”. Syntaksi vaatii tässä jälleen lauseen loppuun kuin-lausekkeelle pääsanaa. Asiayhteys taas vaatii jotain pelaamiseen liittyvää. Lauseen viimeiseksi sanaksi voisikin odottaa tekijäsanaa, mutta itse asiassa yksin pelattavaa korttipeliä merkitsevä ”pasianssi” sopii vielä paremmin yhteyteen, koska lauseessa puhutaan itsensä kanssa pelaamisesta. Näyte 19 taas koostuu kahdesta lauseesta. Näistä jälkimmäisen rakenne edellyttää lauseen loppuun kertoa-verbin objektia, jotain jota voi kertoa. Asiayhteys taas edellyttää jotakin, jonka avulla Ruudolf voi käännyttää vastustajansa uskoon – ja nimenomaan kristinuskoon, koska on kyse Ruudolfista. Raamatullinen sana ”ilosanoma” sopiikin tarkoitukseen täydellisesti. Kuten Kajon yhteydessä, myös tässä olisi irrationaalista olettaa, että asiayhteyteen sopivat sanat rimmaisivat sattumalta. Riimin etukäteen suunnittelua tukee Ruudolfin esimerkeissä myös riimisanojen pituus: on käytännössä mahdotonta, että näin pitkät suomen kielen sanat on poimittu lauseisiin merkityksensä perusteella ja että rimmaaminen olisi pelkkää sattumaa.

Tarjosin edellä ennakkointimallin tueksi myös tietynlaisia, riimiä koskevia virheitä freestyle-lyriikassa. Mainittakoon, että tällaisia virheitä ei aineistossani ole kovin paljon. Määrän vähyys ei kuitenkaan vähennä löytyneiden esimerkkien todistusarvoa. Seuraavat Kotkan ja Ruudolfin katkelmat on poimittu jo edellä kertaalleen esitellyistä kokonaisista näytteistä:

Lyriikkanäyte 22)⁵⁰²

Kotka:

1) mut tulkaa tänne *la-val-le* vittu mä laitan teiät *la-van*

2) *al-le* sille *ta-val-le* , ettei teil oo

3) *ja-koo* te voitte lähtee iha rauhas *pa-koo* täältä

(01:06:30-01:06:39)

⁵⁰¹ Näyte on katkelma pitemmästä osuudesta. Koko osuus löytyy sivulta 98 (lyriikkanäyte 6).

⁵⁰² Näyte on katkelma pitemmästä osuudesta. Koko osuus löytyy sivulta 182 (lyriikkanäyte 18)

Lyriikkanäyte 23)⁵⁰³

Ruudolf:

1) . . . mitä sult tip-

2) -pu , oliko toi rool loord of te strings *kort-*

3) -*ti* ämsee ruudolf jou mis on ulos-*port-ti*

4) käynti jou kattokaa (??) pitää ?sitä *mik-kii*

(02:02:03-02:02:13)

Näytteessä 20 Kotka uhoaa laittavansa kaikki ”lavan alle”. Tämän jälkeen tulee kuitenkin virheellinen ilmaus: ”sille tavalle ettei teil oo jakoo”. Oikeaoppinen ilmaus olisi ollut ”sillä tavalla”. Oletettavasti Kotka on päätenyt virheelliseen ilmaukseen rimmaavuuden takia: ”tavalle” rimmaa sanojen ”alle” ja ”lavalle” kanssa. Automaatiomalli, jonka mukaan kieliopillinen enkoodaus tapahtuu ennen foneettista enkoodausta, ei kykene selittämään tätä virhettä – ennakointimalli sen sijaan kykenee. Vastaavasti näytteessä 21 Ruudolf jatkaa lausetta ”mis on ulosportti” vielä ylimääräisellä sanalla ”käynti”. Todennäköisesti lisäys johtuu siitä, että Ruudolf on huomannut, ettei ”ulosportti” ole kunnollinen sana. ”Uloskäynti” sen sijaan on kunnollinen suomen kielen sana. Ruudolf lienee kuitenkin alun perin valinnut sanan ”ulosportti”, koska se rimmaa sanan ”kortti” kanssa, toisin kuin ”käynti”. Tässäkin näkyy, miten sanavalintaa on todennäköisimmin ohjannut fonetiikka, ei kielioppi.

Puutun vielä muutama seikkaan, jotka eivät suoranaisesti liity ennakointimallin todistamiseen. Kuten olen todennut, on luultavaa, että myös freestyle muun puheen tavoin jakautuu epäröivän ja sujuvan puheen peräkkäisiin jaksoihin. Niiden todentaminen vaatisi kuitenkin taustatyötä ja mittauksia, joihin minulla ei tämän tutkimuksen yhteydessä ole puitteita. Tyydyn esittämään varovaisia spekulatioita. Battlessa ja soolo-osuuksissa yhtäjaksoinen räppääjän monologi kestää keskimäärin minuutin. Geoffrey Beattie on laskenut, että arkipuheessa yhden epäröivän ja sujuvan vaiheen sykli on 21,88 sekuntia. On syytä olettaa, että freestylessä sykli ei ole ainakaan tätä pitempi. Näin ollen yhteen freestyle-osuuteen mahtuisi vähintäänkin kaksi tai kolme tällaista sykliä, kaksi tai kolme epäröivää jaksoa.

Yksi merkki epäröivästä puheesta freestylessä saattaa olla riimikatkos: räppääjän aivot kuormittuvat makrosuunnittelusta niin paljon, että sopivaa riimiä ei senhetkiseen

⁵⁰³ Näyte on katkelma pitemmästä osuudesta. Koko osuus löytyy sivuilta 156-158 (Lyriikkanäyte 13).

lauseeseen välttämättä löydy. Edellä olevista näytteistä löytyy muutamia tällaisia riimikatkoksia. Esimerkiksi Kajon näytteessä 5 on riimikatkos tahdeissa 17-18, Junon näytteessä 8 tahdeissa 11 ja 16 sekä Ruudolfin näytteessä 13 tahdeissa 6-7 ja 34-35⁵⁰⁴. On mahdollista, että näiden katkosten aikana räppääjillä on menossa tulevien lauseiden makrosuunnittelu. Muita merkkejä epäröivästä vaiheesta saattavat olla takeltelu, pitkät tauot ja virheiden tekeminen. Esimerkiksi Ruudolf takeltelee varsin näkyvästi näytteen 12 tahdeissa 6-7, jotka jäävät myös riimiä vaille.

Epäröinnin ja sujuvuuden lisäksi freestyleen liittyy myös yhtäältä harmaata rutiinia ja toisaalta onnistuneita nokkeluuksia. Nokkeluudet ja sujuva vaihe eivät varmastikaan ole yksi ja sama asia, mutta otaksun, että niiden välillä on silti jokin yhteys. Ruudolfin väite, jonka mukaan 70% freestylestä on rutiinia, loput tuoretta ja terävää riimittelyä, on mielenkiintoinen, ja kokeneena freestyle-taitajana Ruudolf tuskin laskee leikkiä. Freestyle-tekstin tutkimuksessa tällaisia vaiheita on kuitenkin vaikea eritellä eksaktisti. Räppääjä itse tietää varmasti parhaiten, milloin hän on nokkelimmillaan. Joka tapauksessa yksi varma merkki aidosta, esitystilanteesta keksitystä ja tuoreesta riimistä on sen tilannesidonnaisuus. Lyriikka-aineistosta löytyykin muutamia varsin kekseliäitä, terävää kielenkäyttöä ja luovuutta vaativia sutkautuksia, joita ei ole voinut laatia ennalta. En ryhdy kuitenkaan listaamaan niitä tähän, koska kyse on lopulta makuasioista – lukija voi valita omat suosikkinsa antamiani lyriikkanäytteitä tarkastelemalla.

Yhden esimerkin nokkelasta riimittelystä aion kuitenkin luvun lopuksi esittää. Se on Kasitahdin ja Ruudolfin battlesta. Kasitahti räppää omassa osiossaan: ”tiedät että koskaa et oo saanu naistakaa”. Tähän Ruudolf, harras seurakuntalainen, tarttuu kuitenkin heti oman osuutensa aluksi: ”ai mul ei oo naisii mitä sä *ki-mi-tät* sua ottaa vaan päähän et seurakuntanuoril on enemmän *vi-pi-nää*”.⁵⁰⁵ Sitaatissa kiteytyvät mielestäni freestyle-lyriikan ja -estetiikan tärkeimmät elementit: esityshetken läsnäolo, räppääjien vuorovaikutus, henkilökohtaisuus ja kielellinen oivallus.

⁵⁰⁴ Kajon näyte s. 96-97, Junon näyte s. 100-101, Ruudolfin näyte s. 156-158. Ruudolfin näytteessä on myös riimikatkos tahdissa 27, mutta se johtuu lähinnä siitä, että Ruudolf joutuu hillitsemään yleisöä, joka on juuri antanut raikuvat aplodit.

⁵⁰⁵ Eri esittäjiä 2005: 01:48:32-01:48:55.

7. Lopuksi

Lopuksi on hyvä kerrata aineistoanalyysissä läpikäytyt havainnot ja päätelmät pääpiirteittäin. Totesin, että freestyle-rap voidaan jakaa kolmeen ilmenemismuotoon: kilpailulliseen battleen, vapaamuotoiseen cypheriin sekä keikkatilanteessa tapahtuvaan freestyleen. Muodot eivät kuitenkaan ole absoluuttisia eivätkä edes täysin rinnasteisia keskenään. Cypher ja keikka-freestyle kuvaavat enemmän kontekstia, battle taas esittäjien välistä asetelmaa. Muotojen välillä on liukumia ja yhdistelmiä ja rajat ovat vain summittaisia. Havaintoni puoltavat hyvin folkloristiikan genre-käsitystä: genrejä ei voi rajata liian tarkasti, koska todellisuus ei ole yhtä tarkoin rajattu. Freestylessa genre-termien merkitys ja käyttö ei ole täysin systemaattista (esim. cypher). Eri termit selittävät kenttää eri näkökulmasta, eri kriteerein.

Kaikissa freestylen ilmenemismuodoissa käytetään yhteistä rekisteriä, johon sisältyy joukko preferenssejä, tyylipiirteitä. Freestylen riimi on tavukohtaisesti kertaantuva vokaaliriimi. Konsonanttien ei tarvitse kuulua riimin kertaantuvaan ainekseen. Riimien olisi kuitenkin hyvä olla enemmän kuin yhden tavun mittaisia. Freestylen runomitta on tavumäärältään ja -rakenteeltaan vapaa, mutta invarianssia edustaa riimin asema: riimi osuu yleisimmin tahdin loppuun. Freestylen mitta on siis sidoksissa rytmiin. Lisäksi lausuntaa voi värittää yhtäältä rytmillisellä vaihtelulla eli säkeenylityksillä, tahdinylytyksillä ja sisäriimeillä sekä toisaalta nopeilla, paljon tavuja sisältävillä räppäämisjaksoilla ja saman riimin pitkäjaksoisella käytöllä. Huomattavia taukoja sekä riimittömiä tahteja pitää kuitenkin välttää. Räppäämisen prosodisiin piirteisiin (flow) liittyy niin ikään preferenssejä. Räppäämisen pitää mennä samaan rytmiin kuin taustabiitti, olla selkeästi artikuloitua ja persoonallista. Lisäksi painottamisen pitää olla suomen kielen painotussysteemin mukaista.

Freestylen kannalta olennainen dilemma on ennalta suunnitellun ja spontaanisti improvisoidun lyriikan suhde: jotkut ovat sitä mieltä, että molempia voi käyttää freestylessa hyväksi, mutta selvä preferenssi on puhtaan improvisoinnin suuntaan. Jotta yleisö voisi todella olla varma, että lyriikka on improvisoitua, on improvisointi jollakin tavalla todistettava. Nimitän tätä deiktiseksi todistusfunktioksi. Todistaminen tapahtuu sitomalla freestyle-teksti ja -esitys jollain tavalla esityshetkeen ja -ympäristöön. Tähän on olemassa eri keinoja: läsnäolijoiden ja ympäristön kommentointi sekä tekstin

dialogisuus. Deiksiksen ohella myös räppäämisessä esiintyvä takeltelu ja virheet ovat viesti improvisoinnista. On kuitenkin huomioitava, että täydellinen improvisaatio ei ole mahdollista, sillä improvisaatio perustuu aina jossain määrin vanhoihin yksilöllisiin ja kollektiivisiin konventioihin.

Tematiikka on freestylella melko vapaata: suosittuja viitekehyksiä ovat huumori, syvällisyys ja realismi. Battle on tosin teemaltaan sidottu lähinnä vastustajan pilkkaamiseen. Toisaalta freestylen ei kerronnallisesti tarvitse olla täysin johdonmukaista: kerrontahypyt ja -harhailut sekä kerrontatyylin vaihdokset ovat mahdollisia. Juonen kuljettaminen onkin freestylella vaikeaa ja aiheen rönsyily tavallista. Koherenssia voi kuitenkin luoda lyhyillä punch line -säkeillä, joissa tehdään ensin alustus ja kerrotaan sen päälle jokin nokkela vitsi, pilkka tms. Rakenteeltaan freestyle-lyriikka ei yleensä jaksotu säkeistö-kertosäe-vaihteluun vaan eri esittäjien välisiin puheenvuoroihin.

Lisäksi keskeinen preferenssi freestylella koskee persoonallisuutta, omaperäisyyden ihannetta. Tämä ominaisuus läpäisee koko freestyle-performanssin ja -rekisterin. Sitä voi toteuttaa ja tavoitella esimerkiksi persoonallisella flow:lla, kekseliäillä, ei ennalta-arvattavilla riimeillä sekä temaattisten kliseiden välttämällä. Ylipäätään persoonallisuutta luo se, ettei kuulosta muilta räppäjiltä.

Edellä mainitut freestylen erityispiirteet ovat luonteeltaan esteettisiä. Ne ovat siis tyyliä luovia ja ilmentäviä preferenssejä pikemmin kuin mekaanisia sääntöjä tai semanttisia erityismerkityksiä luovia keinoja. Tästä syystä korostan rekisterin esteettistä olemusta: freestylen erityispiirteet luovat ensisijaisesti tyyliä ja vasta toissijaisesti merkitystä.

Freestylen kompetenssiin voidaan liittää kolme eri ilmiötä: taitojen opettelu, taitojen ylläpito ja taitojen kehittäminen. Kaikki tapahtuu harjoittelemalla. Osaksi näihin liittyen, osaksi näistä erillään on vielä omaperäisen tyylin kehittäminen, jota freestylella pidetään tärkeänä. Räppääminen ja räppäämistyyli opetellaan aluksi jäljittelemällä esikuvia. Omaperäisyyden kehittäminen vaatii kuitenkin, että on tietoinen muunlaisista, vaihtoehtoisista tyyleistä, tiedostaa henkilökohtaisten esikuvien vaikutuksen omaan tyyliin ja pyrkii esikuvien jäljittelyn sijaan luomaan persoonallista tyyliä.

Haastateltavieni mukaan freestylen perustaitojen oppiminen on suhteellisen helppoa.

Näkemyistä voi tosin osittain pitää lahjakkaiden ihmisten vaatimattomuutena. Toisaalta heidän mukaansa tie todelliseen mestaruuteen vaatii kuitenkin monien vuosien harjoittelun. Todelliseen taituruuteen kuuluu riimien laaja ja monipuolinen hallinta: kokenut räppääjä kykenee kokemattompaa paremmin käyttämään samaa kertaantuvaa riimiainesta pitkään, liittämään tekstiinsä paljon ja tiheästi riimejä, käyttämään pitkiä, monitavuisia riimejä, pysymään tietyssä aiheessa ja sitomaan tekstinsä esitystilanteeseen. Kompetenssi on kuitenkin varsin suhteellinen ja vaikeasti mitattava käsite: joillakin on sitä enemmän, toisilla vähemmän. Opitut taidot voivat ruostua ja unohtua. Toisaalta hyvään suoritukseen vaaditaan kompetenssin lisäksi myös aktiivista harjoittelua ja itsevarmuutta.

Suomen kielen vaikutuksesta freestyleen totesin, että suomen kielessä sanat ovat kielen morfologian vuoksi melko pitkiä. Tämän vuoksi yhden tahdin aikana ei vielä välttämättä ehdi sanoa kovin montaa sanaa eikä kovin paljon asiaa. Myös sanasto on varsin pieni verrattuna englannin kieleen: tästä taas seuraa, että rimmaavia sanoja on vähemmän. Kuitenkaan ei voi sanoa, että jokin kieli olisi freestylessä toista vaikeampi tai helpompi. Kielet ovat erilaisia ja tarjoavat erilaisia haasteita ja mahdollisuuksia. Suomen kielessä räppäämisen painotus on muuttunut enemmän kieleemme sääntöjen mukaiseksi: painotus on tahdin viimeisen sanan alussa, ei viimeisellä tavulla kuten englannissa. Toisaalta suomen kieli mahdollistaa myös tietynlaisen tyylyttelyn: lyhyiden tavujen ansiosta suomen kieltä voi rytmittää nopeina tavusarjoina helpommin kuin englantia. Tässä näkyykään kaksi erilaista tapaa, joilla kieli voi muuttua vieraskielisestä kulttuurista lainattua perinnelajia: muutos voi tapahtua kielen sisäisen paineen pakottamana (kieliopillinen muutos) tai kielen tyyllillisten mahdollisuuksien kokeiluna (tyyllillinen muutos).

Freestylen kompositiossa voi periaatteessa nähdä käytettävän kahdenlaisia formuloita: saman riimiparin toistoa (riimiformula) ja saman fraasin toistoa (fraasiformula). Ensin mainittu ei näytä aineistoni perusteella yleiseltä eikä se toisaalta myöskään vastaa perinteistä kuvaa formulasta: riimiformula ei ole kiinteä fraasi, vaan pikemminkin usean äänteeltään samankaltaisen sanan ketju tai verkosto. Fraasiformula on riimiformulaa yleisempi ilmiö: lähes kaikilta räppääjiltä löytyy jokin toistuva, tunnistettava fraasi. Nämä voivat olla tiedostamattomia hokemia tai mietittyjä tehokeinoja. Aineisto osoittaa, että suomenkielisessä freestylessä formulat ovat yksilöllisiä. Kollektiivisista

formuloista ei löytynyt riittävää näyttöä. Kollektiivisten riimien käyttö sotisi muutenkin freestylen persoonallisuutta korostavaa estetiikkaa vastaan. Haastateltavat suhtautuvat yksilöllisiin formuloihin kahdella tavalla: joidenkin mielestä niitä on vältettävä, toisten mielestä niistä on apua kompositiossa. Joka tapauksessa voidaan sanoa, että vaikka formula on freestylen kompositiossa ja analysoinnissa käyttökelpoinen käsite, freestylessa formulat ja esittäjän suhde formuloihin eroavat monessa mielessä esimerkiksi eepin runonlaulun formuloista.

Psykolingvistiikka on osoittautunut tutkimuksessani oivaksi kanavaksi lähestyä freestyle-rapin kompositiota. Analyysini jäi tosin vain pintapuoliseksi, mutta nosti silti esiin monia mielenkiintoisia tuloksia. Aineistosta tekemäni johtopäätökset asettavat William Leveltin puheensuunnitteluteorian eräät keskeiset perusoletukset kyseenalaisiksi. Leveltin väitteet, että puheen yksiköitä ei voi enkoodata lainkaan ennakkoon ja että sanat valikoidaan niiden merkityksen, ei äänneasun, perusteella, eivät sovi yhteen aineistosta tekemieni havaintojen kanssa. Olen nimittänyt Leveltin selitystapaa automaatiomalliksi.

Näyttää kuitenkin hyvin todennäköiseltä, että freestylella räppääjien on mahdollista enkoodata lauseen tai tahdin päättävä riimisana jo ennakkoon ja valita riimisana nimenomaan äänneasunsa perusteella. Tätä olen puolestaan nimittänyt ennakointimalliksi. Sen puolesta kielivät monet seikat: riimin vaikutus puheenaiheen vaihtumiseen; epätodennäköisyys siitä, että merkitykseltään täydellisesti lauseyhteyteen sopivat sanat rimmaavat sattumalta; kieliopiltaan virheelliset, mutta riimiainekseltaan sopivat riimit. Myös monet haastateltavien kommentit puoltavat ennakointimallia. En siis ainoastaan ole sitä mieltä, että riimisana on mahdollista suunnitella ennalta, vaan myös sitä mieltä, että tuo suunnittelu ohjaa jossain määrin koko kompositiota: lauseen sisältö ja merkitys ovat alisteisia riimille. Psykolingvistiikan yleiseksi heikkoudeksi voidaankin todeta, että tutkimuksissa on keskitytty yleensä arkipuheeseen eikä ole otettu huomioon muunlaisia konteksteja, esimerkiksi runoutta, jossa viestin ymmärtämisen ja selkeyden sijaan tärkeämpää on viestin äänneasu, poeettisuus. Edelleen on huomioitava, että freestyle-taitojen kehittyessä myös riiminhakuprosessi kehittyy, tavallaan automatisoituu. Tässä ei kuitenkaan ole kysymys siirtymisestä automaatiomallin mukaiseen ajatusprosessiin. Kehittyneelläkin räppääjällä kompositio tapahtuu ennakointimallin mukaan, mutta riimin hakeminen on harjoituksen kautta muodostunut

rutiiniksi, helpottunut ja nopeutunut.

Ajatusprosessin selitysmallien ohessa voidaan vielä todeta, että räppääjät eivät suunnittele tai ennakoivat tekstiään lopulta kovin pitkälle. Tämä johtuu aivojen kapasiteetin rajallisuudesta. Toisaalta haastateltavat jakavat komposition karkeasti kahtia: suurimmaksi osaksi se on rutiininomaista, mutta myös tuoreita oivalluksia ja luovia hetkiä on mahdollista saavuttaa.

Lyriikka-aineiston analyysissä olen käyttänyt kahta erilaista transkriptiota. Säetranskriptio painottaa riimiä ja on helppolukuisempi. Biittitranskriptio suhteuttaa lyriikan ajallisesti biitin yhteyteen ja kertoo tällä tavalla enemmän kuin säetranskriptio. Haittapuolena on sen vaikeaselkoisuus, mutta joka tapauksessa pidän biittitranskriptiota informatiivisempänä kuin säetranskriptiota: freestylessä räppäämisen ja riimin ajoituksella on oma merkityksensä.

Olen tutkimuksessani määritellyt freestylen estetiikan ja rekisterin perusrakenteet. Paljon jää kuitenkin vielä selvittämättä. Oma lyriikka-aineistonani oli vain battle-freestylea. Cypherin ja keikka-freestylen analysoiminen toisi varmasti lisää tietoa näistä muodoista ja freestylesta yleensäkin. Rekisterianalyysin yhteydessä mainitsin eräitä seikkoja, joita tietoisesti rajasin pois analyysistä: freestylen erikoissanaston, elekielen ja intertekstuaalisuuden. Näiden lisäksi rekisteriin kuuluu varmasti vielä muitakin piirteitä, joita oma silmäni ei ole havainnut: yksi ihminen ei huomaa kaikkea.

Mielenkiintoinen aihe, jota ehdin tässä työssä vain sivuamaan, on suomenkielisen hiphop-rekisterin historiallinen kehitys. Totesin sekä riimin että flow:n muuttuneen ajan myötä: riimi on muuttunut joustavammaksi, flow suomen kielen äännelakeja vastaavaksi. Rekisterejä on tuskin aiemmin tutkittu muutoksen näkökulmasta, joten ilmiössä olisi potentiaalia laajempaankin teoreettiseen kartoitukseen. Lisäksi freestyle tarjoaa spontaaniutensa vuoksi erinomaisen väylän esityshetkessä tapahtuvan komposition ja improvisaation tutkimiseen. Paneuduin kyllä tässä tutkimuksessa aiheeseen, mutta tarkastelu jäi niin formula- kuin psykolingvistisen tutkimuksenkin osalta vain pinnalliseksi. Näitä kahta näkökulmaa olisi varmasti mahdollista myös lähentää analyysissä entistä enemmän, mikä saattaisi tuottaa hedelmällisiä tuloksia. Niiden kautta voisi laajentaa ja selkiyttää improvisaatiota ja kompositiota koskevia

kysymyksiä kuten esimerkiksi, mikä on valmiin konvention (yksilöllisen tai kollektiivisen) ja spontaanin idean suhde improvisaatioprosessissa. Lisäksi tarvittaisiin paljon omaa aineistoani laajempi lyriikka-aineisto ja psykolingvistiikan osalta jopa video-tallennettuja koetilanteita, jotta kompositioon liittyviin kysymyksiin saataisiin kattavia ja uskottavia vastauksia. Oma opinnäytetyöni on lopussa, toivon mukaan freestyle-rapin tutkimus vasta alussa.



Kuva 2 (yllä): Lavakarismaa Rapin SM-kisoista 2007. Paha klovni (vas.) alias Juno hätkähdyttää ulkoisella habituksellaan. Vieressä omaa vuoroaan odottava Are (tuleva suomenmestari) villitsee yleisöä. © Sanne Katainen 2007.

Lähdekirjallisuus:

Abrahams, Roger D 1970: *Positively Black*. New Jersey: Prentice Hall, Inc.

Aitchinson, Jean 1995: *Words in the Mind. An Introduction to the Mental Lexicon*. Oxford: Blackwell.

Aulestia, Gorka 1995: *Improvisational Poetry from the Basque Country*. University of Nevada Press.

Baghramian, Maria 2004: *Relativism*. Lontoo: Routledge.

Bauman, Richard 1977: *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights: Waveland Press, Inc.

Beattie, Geoffrey 1983: *Talk. An Analysis of Speech and Non-Verbal Behaviour in Conversation*. Open University Press.

Ben-Amos, Dan 1976: *Analytical Categories and Ethnic Genres*. Teoksessa Ben-Amos, Dan (toim.): *Folklore Genres*. Austin: University of Texas Press. 215-242.

Berliner, Paul F. 1994: *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Lontoo: The University of Chicago Press.

Briggs, Charles L. 1988: *Competence in Performance. The Creativity of Tradition in Mexicano Verbal Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Brogan, T. V. F & Preminger, Alex (toim.) 1993: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.

Chafe, Wallace 1986: *Beyond Bartlett*. *Poetics* 15. 139-151.

Chafe, Wallace 1994: *Discourse, Consciousness and Time*. Chicago: University of Chicago Press.

Chang, Jeff 2005: *Can' Stop Won't Stop. A History of the Hip-hop Generation*. Lontoo: Ebury Press.

Cutler, Cecilia 2003: "Keepin' It Real": White Hip-Hoppers' Discourses of Language, Race and Authenticity. *Journal of Linguistic Anthropology* 13 (2). 211-233.

Cvetanovic, Dragana 2003: "Riimivirta loputon, taatusti voittamaton, joo!" Suomalaisen rap-lyriikan riimistä ja runomistasta. Pro gradu – tutkielma. Helsingin yliopisto. Suomen kielen laitos.

Dimitriadis, Greg 2004: *Hip-Hop: From Live Performance to Mediated Narrative*. Teoksessa Forman, Murray & Neal Marc Anthony (toim.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge. 421-435.

Fabbri, Franco 1982: A Theory of Musical Genres: Two Applications. Teoksessa Horn, David & Tagg, Philip (toim.): Popular Music Perspectives. Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981. Göteborg & Exeter.

Finnegan, Ruth 1992a: Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context. Bloomington: Indiana University Press.

Finnegan, Ruth 1992b: Oral Tradition and the Verbal Arts. A Guide to Research Practices. Lontoo: Routledge.

Foley, John Miles 1988: The Theory of Oral Composition. History and Methodology. Bloomington: Indiana University Press.

Foley, John Miles 1995: The Singer of Tales in Performance. Bloomington: Indiana University Press.

Fornäs, Johan 1998: Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia. Tampere: Vastapaino.

George, Nelson 2004: Hip-hop's Founding Fathers Speak the Truth. Teoksessa Forman, Murray & Neal Marc Anthony (toim.): That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader. New York: Routledge. 45-55.

Goody, Jack 1987: The Interface Between the Written and the Oral. Cambridge: Cambridge University Press.

Green, Lisa J 2002: African American English. A Linguistic Introduction. Cambridge: Cambridge University Press.

Haakana, Markku 1987: Huumori ja vakava keskustelun kategorioina. Teoksessa Hakulinen, Auli (toim.): Kieli 10: Suomalaisen keskustelun keinoja II. Helsingin yliopisto. Suomen kielen laitos. 141-172.

Halliday, M. A. K. 1978: Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning. Edward Arnold.

Heikkilä, Mikko 2008: Tää on Herttoniemen mielentila. Genre ja autenttisuus suomiräpissä. Kandidaatin tutkielma. Helsingin yliopisto. Kulttuurin tutkimuksen laitos / folkloristiikka.

Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo 2000: Musta syke. Funkin, diskon ja hiphopin historia. Helsinki: Like-kustannus.

Honko, Lauri 1998: Textualising the Siri Epic. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia. FF Communications N:o 264.

Hurme, Raija, Pesonen, Maritta & Syväoja, Olli 1990: Englanti-suomi suursanakirja. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö. Kuudes painos.

- Hymes, Dell 1974: Foundations in Sociolinguistics. An Ethnographic Approach. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hymes, Dell 1977: Discovering Oral Performance and Measured Verse in American Indian Narrative. *New Literary History* 7: 79-141.
- Hymes, Dell 1989: Ways of Speaking. Teoksessa Bauman, Richard & Scherzer, Joel (toim.): Explorations in the Ethnography of Speaking. 2. painos. Cambridge: Cambridge University Press. 433-451, 473-474.
- Häkkinen, Kaisa 1994: Kielitieteen perusteet. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Krims, Adam 2000: Rap Music and the Poetics of Identity. Cambridge University Press.
- Kuivas, Saija 2003: Avainkokemuksesta Aivameen. Suomalaisen hiphop-genren mannheimilainen sukupolvianalyysi. *Nuorisotutkimus* 32 (1): 21-36.
- Kuusi, Matti 1974: Folklore – poplore. Teoksessa Knuuttila, Seppo (toim.): Aika on aikaa... tutkielma poploresta. *Gaudeamus*. 9-16.
- Laitinen, Heikki 2003: Iski sieluihin salama: kirjoituksia musiikista. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lankinen, Pasi 2001: Ajatus kuluttaa kiveä. Mitan eroosio Juha Mannerkorven lyriikassa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Larjavaara, Matti 1990: Suomen deiksis. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Larros, Heini 2007: Are, you okay. *City*. Helsinki. 21/2007. 6.
- Leino, Pentti 1970: Strukturaalinen alkusointu Suomessa. Folklorepohjainen tilastoanalyysi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leino, Pentti 1975: Äidinkieli ja vieras kieli: rahvaanrunouden metriikkaa. Teoksessa Kurkonen, Jukka & Sihvo, Hannes (toim.): Väinämöisen Weljenpojat. Tutkielmia talonpoikaisrunoudesta. Kalevalaseuran vuosikirja. Helsinki: WSOY. 26-48.
- Leino, Pentti 1982: Kieli, runo ja mitta. Pieksämäki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Levelt, William J. M. 1989: Speaking. From Intention to Articulation. Lontoo: The MIT Press.
- Lord, Albert B. 1960: The Singer of Tales. Cambridge: Harvard University Press.
- Mitchell, Tony 2001: Introduction. Another Root – Hip-Hop outside the USA. Teoksessa Mitchell, Tony (toim.): Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA. Middletown: Wesleyan University Press. 1-38.
- Mikkonen, Jani 2004: Riimi riimistä: suomalaisen hiphop-musiikin nousu ja uho.

Helsinki: Otava.

Nieminen, Matti 2003: Ei ghettoja, ei ees kunnon katuja. Hiphop suomalaisessa kontekstissa. Teoksessa Saaristo, Kimmo (toim): Hyvää pahaa rock 'n' roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista. Tietolipas 94. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 168-190.

Ogg, Alex & Upshal, David 1999: The Hip Hop Years. A History of Rap. Lontoo: Channel 4 Books.

Ong, Walter J. 1982: Orality & Literacy. The Technologizing of the Word. Lontoo: Routledge.

Paunonen, Heikki 2005: Helsinkiläisiä puhujaprofiileja. Virittäjä 2/2005. 162-200.

Pihel, Erik 1996: A Furified Freestyle: Homer to Hip Hop. Oral Tradition 11/2: 249-269.

Popper, Karl Raimund 1998: The World of Parmenides. Essays on the Presocratic Enlightenment. Lontoo: Routledge.

Pressing, Jeff 1988: Improvisation: methods and models. Teoksessa Sloboda, John A. (toim.): Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition. Oxford: Clarendon Press. 129-178.

Rose, Tricia 1994: Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Hanover: Weleyn University Press.

Sadie, Stanley (toim.) 1995: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 9. Iacobus-Kerman. Lontoo: Macmillan Publishers Limited.

Suomi, Kari & Toivanen, Juhani & Ylitalo, Riikka 2006: Fonetiikan ja suomen äänneopin perusteet. Helsinki: Gaudeamus.

Sykäri, Venla 2003: Mantinades in Crete. A tradition of rhyming couplets as a poetic language. Pro gradu –tutkielma. Helsingin yliopisto. Kulttuurin tutkimuksen laitos / folkloristiikka.

Tedlock, Dennis 1983: The Spoken Word and the Work of Interpretation. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Williams, A. Dee. 2007: The Critical Cultural Cypher: Hip Hop's Role in Engaging Students in A Discourse of Enlightenment. College Park: University of Maryland.

Virtamo, Keijo (toim.) 1987: Otavan musiikkitieto A-Ö. Helsinki: Otava.

Internet-lähteet:

About Cyphertown. Higherkey Productions. 15.8. 2007.
<http://www.cyphertown.com/about.html>

Amoc – *Wikipedia*. Wikimedia Foundation Inc. 2.5. 2007. 3.12. 2007.
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Amoc>

Asa (muusikko) – *Wikipedia*. Wikimedia Foundation Inc. 21.1.2008. 30.1.2008.
http://fi.wikipedia.org/wiki/Asa_%28muusikko%29

Beatboxing – *Wikipedia*. Wikimedia Foundation Inc. 26.1.2008. 2.2.2008.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Beatboxing>

Ceebrolistics – *Wikipedia*. Wikimedia Foundation Inc. 15.10.2007. 30.1.2008.
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Ceebrolistics>

Finnish language – *Wikipedia*. Wikimedia Foundation Inc. 13.2.2008. 16.2.2008.
http://en.wikipedia.org/wiki/Finnish_language#Lexicon

Freestyle-rap – *Wikipedia*. Wikimedia Foundation Inc. 1.2.2008. 2.2.2008.
http://en.wikipedia.org/wiki/Freestyle_rap

Hip hop music – *Wikipedia*. Wikimedia Foundation Inc. 28.1.2008. 2.2.2008.
http://en.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_music

Hip hop production – *Wikipedia*. Wikimedia Foundation Inc. 1.2.2008. 2.2.2008.
http://en.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_production

How to Survive a Freestyle-rap Battle. wikiHow. 9.2.2008. 13.2.2008.
<http://www.wikihow.com/Survive-a-Freestyle-Rap-Battle>

Jus Aname. Megafoni-verkkójulkaisu. 8.2.2003. 13.2.2008.
<http://megafoni.kulma.net/index.php?art=5>

Kemmuru – *Wikipedia*. Wikimedia Foundation Inc. 15.1.2008. 30.1.2008.
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Kemmuru>

Kool Kat Records – Mad Hip Hop Science Since 1984. 13.2.2008. 13.2.2008.
<http://www.koolkatrecords.fi/uutiset.html>

Lick (music) – *Wikipedia*. Wikimedia Foundation Inc. 26.10.2007. 13.2.2008.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Lick_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Lick_(music))

Power moves – *Wikipedia*. Wikimedia Foundation Inc. 13.4.2007. 12.2.2008.
http://en.wikipedia.org/wiki/Power_move

Rap Suomessa – *Wikipedia*. Wikimedia Foundation Inc. 1.2.2008. 1.2.2008.
http://fi.wikipedia.org/wiki/Rap_Suomessa

Redrama – Wikipedia. Wikimedia Foundation Inc. 4.1.2008. 13.2.2008.
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Redrama>

Royal Family (yhtye) – Wikipedia. Wikimedia Foundation Inc. 15.12.2007. 27.2.2008.
[http://fi.wikipedia.org/wiki/Royal_Family_\(yhtye\)](http://fi.wikipedia.org/wiki/Royal_Family_(yhtye))

Ruudolf – Wikipedia. Wikimedia Foundation Inc. 1.12.2007. 30.1.2008.
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Ruudolf>

Sananselityksiä. Ison suomen kielipin ternejä. Finiittiverbi. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus. 2005. 13.12. 2007.
http://kaino.kotus.fi/cgi-bin/julk1/termit.cgi?h_id=fCHEHHIDF

Sananselityksiä. Ison suomen kielipin ternejä. Infiniittimuoto. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus. 2005. 13.12. 2007.
http://kaino.kotus.fi/cgi-bin/julk1/termit.cgi?h_id=iCHEDJFBC

Signmark – Wikipedia. Wikimedia Foundation Inc. 30.11. 2007. 3.12. 2007.
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Signmark>

Slangi.net. Erkki Kauhanen. 18.8.2005. 26.2.2008.
<http://koti.mbnet.fi/joyhan/index.html>

Stigg Dogg – Wikipedia. Wikimedia Foundation Inc. 3.1.2008. 1.2.2008.
http://fi.wikipedia.org/wiki/Stig_Dogg

Suomen fonetiikkaa: Diftongit. 29.10.2000. 25.9.2007. Helsingin yliopisto. Fonetiikan laitos. http://www.helsinki.fi/puhetieteet/projektit/Finnish_Phonetics/diftongit.htm

Suomen nykymusiikin sanasto. 16.10.2000. 12.2.2008.
<http://www.lifesaver.net/sanasto/>

Urbaani Sanakirja. slangisanakirja.com. 8.2.2008. 12.2.2008.
<http://www.urbaanisanakirja.com/>

Urban Dictionary. 2008. 26.2.2008.
<http://www.urbandictionary.com/>

Youtube – Broadcast Yourself. YouTube LLC. 13.2.2008. 13.2.2008.
<http://www.youtube.com>

Äänitelähteet:

Eri esittäjiä 2007: Rap SM 2006. DVD-levy. Kool Kat Records. KKAT036.

Eri esittäjiä 2005: Rap SM 2005 – Live taltiointi. DVD-levy. Kool Kat Records. KKAT035.

Fitzgerald, Kevin 2005: Freestyle: The Art of Rhyme. Palm Pictures. B0007Q6S44.

Ruudolf 2004: Doupeimmat Jumala seivaa. Monsp Records. MONSP019.

Lyriikka-aineisto:

Eri esittäjiä 2005: Rap SM 2005 – Live taltiointi. DVD-levy. Kool Kat Records. KKAT035.

Haastatteluaineisto:

Matti Salon (alias Asa) haastattelu. 16.5.2007. Helsinki. Nauhoite. Haastattelija: Tuomas Palonen. Kesto 56 min.

Jon Korhosen (alias Juno) haastattelu. 29.5.2007. Helsinki. Nauhoite. Haastattelija: Tuomas Palonen. Kesto 41 min.

Paul Mattssonin (alias Matinpoika) haastattelu. 3.6.2007. Helsinki. Nauhoite. Haastattelija: Tuomas Palonen. Kesto 44 min.

Rudy Kulmalan (alias Ruudolf) haastattelu. 27.6.2007. Riihimäki. Nauhoite. Haastattelija: Tuomas Palonen. Kesto 56 min.

Matti Salmisen (alias Jodarok) haastattelu. 20.7.2007. Helsinki. Nauhoite. Haastattelija: Tuomas Palonen. Kesto 1 h 15 min.

Roopek:n haastattelu. 25.8.2007. Helsinki. Nauhoite. Haastattelija: Tuomas Palonen. Kesto 1 h 6 min.

Pasi Palosen (alias Kool Ski) haastattelu. 29.9.2007. Helsinki. Haastattelija: Tuomas Palonen. Kesto 44 min.